افتتاحيّة

هل صحيح أنّ المسرح يعادي الأدب في كلّ شيء؟

هل صحيح أنّ الأدب لا يصلح للمسرح في أيّ شيء ؟

هـذا السؤال الثنائي لا يـزال يتردّد على ألسنـة الـلاّهجين بضرورة اعتبار الدّور الأساسي الذي ينبغي أن يظلّ موكلا الى الكـاتب المسرحي، بعد أن ظلّ النصّ المسرحي دعـامـة قيـام كـل عـرض طـوال القـرون الماضية حتى اشرقت شمس المخرج الذي ينزع الى الانفراد بالسـلطة في توظيف جميع عناصر المسرح ودلالاته.

والحقيقة تكمن في أنّ الخصومة لا تفرّق بين المسرح والأدب تفـريق عداوة أو تناقض. بل هي ترمي أساسا الى توضيح مفهومين جـديـرين بكلّ عناية وبكلّ اعتبار : مفهوم النصّ الأدبي الذي يأخذ شكل حـوار وتقطيع مسرحيّـين، ومفهوم النصّ المسرحي الذي يعتمد بـالضّـرورة نسجا لغويّـا سواء في بسـط السينـاريـو أو في دفـع الشخصيـات الى الكلام. والتفريق بينهما جوهري، ما لم يتطـوّر الأوّل نحو الثّـاني.

فالمسرح فنّ قائم بذاته. هذه بداهة لم تعد في حاجـة الى نقـاش. غير أنّـه يحتاج الى عـدّة عنـاصر فنّيـّة تنضـاف إلى ـ أو ينضـاف إليهـا، حسب الحال ـ عنصر النصّ الذي تتحوّل قراءته، وبالتّـالي تأويـلاتـه واستخداماته، من ظرف إنجاز الى آخـر، في المكـان وفي الـزمـان. فيثبت خلوده ورواجه، ويجرّ وراءه خلود الملابسات أو المواصفات الفنـّيـّة المسرحيـّة التي أنشىء فيها ورواجهـا. هـذه أيضـا حقيقـة لم تعـد في حاجة إلى بيان منذ الاغريق حتى اليوم، مرورا بـأعـلام مثـل شكسبير وموليار وقولدوني وماريفو وابسن وبرشت وآنوي ويونسكو وقـاتي وهافـل وغيرهم ممن لا يمكن حصرهم أو ردّهم. إلاّ أنّ تصادم المفاهيم

حول هويّة النصّ المسرحي ولغته ودلالته وموقعه ومصدره ومصبّه وطاقته الدّاخلية هو الذي يشكّل الأزمة التي يتخبّط فيها المسرح العربي، على حدّ تعبير النّاقد والشّاعر والكاتب المسرحي اللبناني بول شاوول الذي يتساءل بدوره : من يكتب للمسرح؟ ومن لا يكتب له؟ الشّاعر؟ الأديب؟ الحرفي؟ رجل المسرح؟ وما هي مواصفات الكاتب؟ ولمن يكتب؟ وكيف يكتب؟ (مجلة «الحياة المسرحية» السورية ـ 1988) .

أسئلة محيّرة هذه التي تستدرجنا الى إعادة النّظر في العلاقة القائمة والتي ينبغي أن تقوم بين الكتابة والمسرحة، طالما أنّ التّفريق لم يحسم منذ البداية، أي منذ توافد الأدباء والشّعراء على إدراج نصوصهم ضمن الكتابة الدّرامية وهم في الحقيقة يفرضون على المسرح تراكماتهم الأدبية أو الشّعرية أو الفلسفية أحيانا .

إلاّ أنّ هذه التساؤلات المنهجية ـ التي يتعرّض إليها الأستاذ مصطفى الفارسي كذلك في هذا العدد ـ لا يحقّ لها بالمرّة أن تقطع الصّلة بين المسرحيّين والكتّاب، في تنافر محبط أو تجاهل مهين. بل إنّ جدواها تكمن في حفزها جميع الجهات المسؤولة على العناية بتنمية هذا العنصر الهامّ في تطوير الفنّ المسرحي ببلادنا، علاوة على كونه يؤلّف «مكتبة» أو «ريبوتوار» يرجع إليه كل من رغب في مصدر عمل درامي، قابل للتّطوير والتّطور، بفضل «المسرحة» الجادة والمخلصة التي من شأنها أن تبلور مفاهيم الكتابة الدّرامية. وقد تمّ ذلك في محاولات منعشة في السّبعينات، فلماذا لا نرضاه اليوم منهجا عمليّا من أجل مسارح وطنية حقيقية تجمع شمل الطاقات الإبداعيّة الجادّة؟

على أنّ الكاتب الذي يكتب للمسرح مطالب بدوره بأن تتكوّن لديه قابليّة المتابعة والمثابرة والتفهّم. أي أنّ واجبه ـ كما قال الأستاذ الطاهر قيقة لمجلة «فضاءات مسرحية» التونسية (عدد 7/8) «أن يتابع مسرحة نصّه خطوة خطوة، لا أن تقتصر مشاركته في العمل على تسليم النصّ على أمل أن يكون المخرج وفيّا لأفكاره ومقاصده في غيابه» .

شعر

أيّام بلا وجوه

مصطفى الحبيب بحري

في يوم ما من أيام الأغصان الجرداءْ
كان الشّاعرْ
يستوحي الغيمَ رذاذْ
يستلهم ظلّ الحرف ملاذْ
يتفجّر إيقاعات تروي الأرض دماءْ
في يومِ أجردَ لاّ يرويه الماءْ

في يومِ محاقْ
كان الشّاعرْ
يفتضّ بكارات الآفاقْ
ويخوض البحر إلى الأعماقْ
يتساءل عن طوق النّجدهْ
عن كفٍّ قد تمتدّ إليه إذا احتضنتْ
دوّاماتُ الإعصارْ
موج الرّدّهْ

في يوم من أيّام الأسواق السوداءْ
سألتْ كلماتُ الشّاعر في بحر الظُّلمهْ:
السّوقُ مـزادٌ تحت الهمسِ وبين الكأس وفوق الجنسْ
وقبابُ السّوقِ براكين، شلاّلات من حقد أعمى
وأنـا في السّوق جـراحـات، مِزَقٌ تتجاذبنى أغلال النخّاسينْ
يا ويح الباعة يغتالون رباط الدّينْ
يا ويح الباعة يمتصّون دماء الجنسْ

يا ويح الباعة، با عوني، باعوا المثل الأسمى
يا ويحى، يا تعس الكلْمَةْ
فأنا والظّلْمةُ ما عشنا إلا خصميْن
كيف الأطواق ستنجيني والنّجدة حلمٌ مجهضٌ؟

في يومٍ من أيّام الألحان الزرقاءْ
رقصت غيلانُ الموت الأزرق حول النّبعْ
تتطاول أعناقًا، تتعارض أجنحةً،
تتجاوز حدّ المنح وحدّ المنعْ
والسّاحرةُ اخترقت حُجُبَ الظّلْمَةْ
تجلو أخبارَ الغيْبْ
تتقصّى أنباء الزّمن الآتي
قالت ويداها حبلٌ من مسد
وعلى شفتيها أدعيةٌ حبلى حقدًا:
يا أبناء الكلْمَةْ
عودواالخرائب ماضيكم فالحرفُ الموتْ
عودوا، غُلُّوا ناقوس الصّوتْ
فاللّحنُ نشازْ

في يوم كان بلا وجه وقف البهتانُ
على بابِ الشّاعرْ
دقّت غيلانُ الحقد خناجرها في قلب الشّاعرْ
والشاعرُ أقسم باسم الله
باسم الآهات الغرثى، باسم الكَلمَةْ
أن يزرع في غابات القحط الأشجارَ التّموزيّةْ
حتى لا يعرى في يوم ما غصنُ الحبّ

مصطفى الحبيب بحري

للوفـــــاء



بينما كنّا بصدد إنجاز هذا العدد السّابع من مجلّة «المسار» فقدت الأسرة الأدبية العربية في تونس الشّاعر التونسي الكبير **مصطفى الحبيب بحري** (1932 ـ 1990) الذي كان قد أرسل إلينا في شهر مارس الماضي قصيدتين بخطّ يده لم ينشرا له من قبل. إحداهما أدرجناها ضمن هذا العدد. والأخرى ننشرها في عددنا المقبل. ملتزمين بأن نخصّص أحد ملفّاتنا القادمة لتقييم دواوينه الشّعريّة ومخطوطاته المتنوّعة من خلال الدّراسات التي نرجو أن تصلنا من الذين عرفوا شخصيّته وأدركوا أبعاد عطائه الجدير بأن يجمع ويوضع بين أيدي القرّاء.

سفينة التّيه

حسن نصر

لم ينم مصطفى كامل الليل . بقي ساهرا على ظهـر السّفينـة ، تتقـاذفـه الحيرة ، وتعمّر رأسـه الهـواجس . كـان يجلس وحيـدا يـرقب الامــواج ، تصفعه الرّيح على وجهه ، وتتغلغل رطوبة البحر إلى النّخاع من عظامه ، إلى أن شعر بالتيبّس في أطرافه . عند ذلك قام ، ونزل إلى جوف السّفينة ليأخذ قسطا من الراحة ، وينعم بالقرب من لهاث البخار السّاخن .

لم يكن من السّهل الحصول على موضع ينام فيه . معـابـر السفينـة محشورة بالخلائق . كتل بشريـة متراصّـة . بعض المسـافـرين يتـوسّدون أمتعتهم المكدّسة إلى جنوبهم منكمشين على أنفسهم . بعضهم الآخـر اكتفى بالجلوس ملتفّا حول نفسه ، أعناقهم ملويّة ، رؤوسهم تترنّح على أكتـافهم أو على صـدورهم ، وهم يغطـون في النّوم . جـوّ خـانق . رائحـة عطنـة . والشخير يتصاعد . فانوس واحد يرسل ضوءه الشحيح الكابي . لـو حشر نفسه في هذا الجوّ سوف يتعفّن لا محالة . ليس به رغبة في النّوم . نام بعد ظهر هذا اليوم بما فيه الكفـايـة . إنـه يبحث عن شيء من الـدفء . يقف في أسفل السلم المفضي الى جوف السفينة ينظر الى هذه الأجساد الجـاثيـة على ارض المعبر ، وهذا الحشد الهائل بين نوم ويقظة . دويّ المحرّك المنبعث من الأسفل ، وتمايل السفينـة ، يهدهـدهم ، فيـزيـدون في الغطيـط . أرضيـة الخشب الصّلبة تؤذي جنوبهم ومؤخّراتهم ، لكنهم مـرهقـون . أخـذ منهم التّعب كل مأخـذ . يقف يتـأمّلهم . يلـوح لهم من الجـانب القصـيّ جسـد

يتململ، يتحرّك، يتحامل على نفسه، ينهض واقفا بعد جهد، يحاول أن يمشي بين الكتل البشريـة المتراصّة. يلتفت عن اليمين وعن الشـمال، يقـدّم رجـلا ويؤخّـر أخرى، يتخبّـط على غير هدى، ثم يتقـدّم، يتعثّـر هنـاك، يستيقـظ أحدهم، يلتفت إليه مذعورا، يشتمه، فيربت على كتفه معتذرا. يـواصـل ذلك الشبح السير، متنقّلا بحذر شديد حتى لا يصطدم مـرّة أخـرى بـأحـدهم. يقترب من الضوء، يكتشف عند ذلك، أنه شبح امرأة. تقف فجأة ممشـوقـة القوام كالسيف المسلول من غمد الظلام . تعاود السير، وتضطرّ الى أن تلفّ بعيدا، لتخرج عن دائرة الضـوء. تتحـاشى الاصطـدام بـالنـائمين، وتعـود فتقترب من جديد من دائرة الضـوء، ثم تختفي لتظهر مـرّة أخـرى، وهي تبحث عن منفذ للخروج من هذا المأزق. يهرع إليها، يحاول أن يمدّ لهـا يـد المساعدة. تنتبه إليه، تحاول من جهتها أن تمدّ يدهـا إليـه، فـلا تستطيـع . ويحاول مرّة أخرى فلا يستطيع. هو لا يريد أن يوقـظ أحـدا من النـائمين، وهي لا تريد أن توقظ أحدا من النائمين. تبحث عن منفـذ للـوصـول إليـه، ويبحث عن منفذ للوصول إليها، فإذا هي تزداد عنـه ابتعـادا، ويـزداد هـو عنها ابتعادا. يكتشف أخيرا أنه كلما حاول أن يقترب منها أكثر ازداد تورّطا في هذا الرّكام من الأدباش والأجساد والفوضى. يقف في مكانه ينظـر إليهـا ضاحكا، وتقف في مكانها تنظر إليه ضاحكة، ومن جديـد يعـاود البحث عن منفذ للوصول إليها. وتعاود البحث عن منفذ للوصول إليه. يقترب منها هذه المرة بما فيه الكفاية. وتقترب منه. يمدّ لها يده، وتمدّ يدها إليه، يتـلامسـان بأطراف الأصابع من غير أن يستطيع أحدهما أن يمسك بيد الآخـر، ينحني كل منهما على الآخر كي يمسك بيده، يكاد كل واحد أن يفقد توازنه. فيعود إلى موقفه من جديد يستعيد توازنه ويحافظ على موقفه. أخيرا يقفـز قفـزة واحدة من غير أن يسقـط على أحـد من النـائمين، ويمسك بهـا من ذراعهـا ويصعدان معا من جوف السفينة ومن هوائها الفاسد.

يقفان إلى حاجز السفينة. السـمـاء تغتسـل في البحـر، والبحـر يسبـح في الزرقة، والسفينة تمخر العباب وحدهـا، منقطعـة عن الأرض، وعن المـدن، وأيضا عن مراقبـة جـوازات السفـر عبر نقـاط القـمارق والحـدود. وهمـا منشغلان عن كل هموم الدنيا .

لو أن شيئا ما ... ينبثق من الأعماق ... خبر مفرح، انتصار باهر، سمكـة

هائلة مثلا، تظلّ هكذا تسبح إلى جوار السفينة، وليكن ما يكون. تغوص بعد ذلك في اليمّ أو تنقلب على بطنها فوق المياه. كم يكون ذلك باعثا على الدهشة وبهيجا.

هذا الزّبد الأبيض الذي تتركه السفينة خلفها ويأخذ هنالك غير بعيد يتلاشى ثم يمّحي، لا أدري لماذا زواله يخلّف في الأعماق حسرة .

خفض رأسه إلى البحر. راح يراقب الامواج وهي تتجاذب وتتلاحق ثم تتكسّر تحت أقدام السفينة وترتدّ مزبدة بيضاء.

الموجة الخضراء تتباعد في إيقاع يشبه رجع أغنية قديمة .

بحث عن تلك المرأة. حسب أنها تقف إلى جانبه. يبدو أنّها عادت إلى جوف السفينة .

عاد ينظر إلى البحر وإلى أمواجه الزاخرة. ما أكثر ما تضطرب في نفسه أشياء شبيهة بهذا الموج، وتتضارب الأفكار، وتتسارع دقّات القلب .

حسن نصر

لماذا أكتب

في آخر شهر سبتمبر الماضي، مات ألبرتو مورافيا، أكبر روائي **إيطالي في هذا القرن، في الثالثة** والثمانين من عمره. وقد عرف بانتاج غزير **في القصة والرواية وكذلك** النقد السينمائي. وكان يؤمن بان الأدب هو كل **شيء، كما ورد في هذا التصريح :**

في السادسة عشرة من عمري، حين شرعت في كتابة روايتي الأولى ، قرّرتُ أن أواصل حتما عمليّة الكتابة على مدى جميع الأيّام، وطيلة ثلاث ساعات في اليوم، عند الصّباح... أمّا العشيّة والمساء فقد خصّصتُهما لما كنت أطلق عليه، إذ ذاك، اسم «الحياة»، وكانت في الحقيقة تلك هي اللحظة التي تحتّم عليّ أثناءها أن «أتحرّك»... هذا القرار المبكّر أنشأ لديّ، على مرّ الأعوام، ما يشبه التعوّد الفيزيولوجي. فمنذ أمد طويل، صرت أكتب في كلّ صباح مثلما أنيّ أنام في كلّ ليلة وآكل في كل نهار : لقد تحوّلتْ الكتابة إلى جزء لا يتجزأ من نسقي البيولوجي.

وبقطع النظر عن النسق البيولوجي، أصبحتُ ـ عندما أكتب ـ أحاول قبل كل شيء أن أحلّ المشاكل الأدبيّة ، أي جميع المشاكل، لأنيّ أومن بأنّ الأدب هو كلّ شيء. ومهما يكن من أمر، فانا أتقدّم في مسيرتي كما يتقدّم حمار الحكاية الذي يلاحق جزرا معلّقًا أمام أنفه . ولهذا السّبب، تعوّدت ـ عندما يسألني سائل : «لماذا أكتب» ـ أن أجيب بداهة : «أنا أكتب لكي أعرف لماذا أنا أكتب» .

ألبرتو مورافيا

شعر

نزول حلمك اللاّمع فوق وجه ساكن..

علي اللّواتي

إلى أحمد الحجري

نزولُ حُلمكَ اللأمعِ فوق وجهٍ ساكنٍ
كعودة مفاجئهْ،
وفوقَ هذه الأرض وقدْ
كانتْ حُزُونًا وعْرةً
صرَفْتُ الوجع المقيمَ مثلما رَمتْ فراشةٌ
أجسادَهَا.
أمامَ ناظري غزَلْت حُلمَكَ البديعَ كيْ
أرَى اللائي يُعانقْنَ بأذْرُع كثيرة وينتظرنَ
كالمهرِّجاتِ فوقَ السدّةِ المذهَّبهْ.

وفوق أحداث القُرى ـ
يا أيهَا الطفلُ ـ
كمُهْر ناظر إلى
مَراتعِ الصِّبا رَمَيْتَ ظِلاً هائماً.
على خُطاكَ فَيْءُ الحلْم لا تراه غيرُ
أعينٍ مخدوعة، فقد حَييت في
انتظارٍ مُشْفقٍ
تحْزنكَ الأيّامُ بانحسارِ الشّفقِ.

وإنّهُ لمُبْهرٌ أنْ أكْتَفي
كأنّني أُصيبُ منْ نَوَالكَ الكاذبِ ، آه
ليْسَ ذاكَ شَهوةً بَلْ
كصراع ضدّ ياس أنْ أعيشَ نَاسيًا،
وإنّني أراكَ مثلماً تراك زهرةٌ تافهةٌ
فوق سرُادقِ من الرُؤْى فتنتهي راضيةً،
فقدْ تكونُ مثلها ،
تَذْروك ريحٌ لاقحهْ

وقد تكونُ عشبةً أوْ حَشرَهْ،
في ملكُوت الشَّجرهْ ...

مثلكَ صاعدٌ إلى ذُرى الخبَال ساعيًا
وَحْدي وراءَ عُجمة ؛
مثلُـك مُذعنٌ إلى الصوت الذي يَعتقُني
ليْسَ من الحبِّ وإنما منْ لَفْظه ،
فما فعلتَ غير ما تفْعلُـهُ الحياةُ في انْتصارهَا،
مدينةً لشهْوة مُهْتاجة ...

يا جسدا مُرتفقًا
فوق الأرائك المُجزّعَهْ ،
وفي انكماش جلده أحجيةٌ
تطلُّ مثل وعد حائم فوق اصطفاق الأشرعهْ.
وخلفه تَسعى أياد باحثات في
بطون مرّةً عن ثمرهْ
ينكتـمُ الحبّ بها كماء أوّل،
عن نسوة
ينتابهنّ ، حاسرات، أرقٌ ،
ويَسترقْنَ نظرةً نحو اضطرام زائل .

مثلَ الّتي بأرجل مُلتفة ،
بين تخاريمَ مُشطّة ترقُدُ في ازدحام شَحمهَا ،
وتستسيغُ من حواصل الطّيور عَلْقَماً ،
ناضيةً حبيكةَ الزّهْر ولا
شفاء لانْسخَام روحهَا إذْ حَبلتْ من دَنس ،
طُوبى لعينيك اللّتين

تنظرانهَا وقد طردتَ كلّ مُفزع منْ
قلبكَ المفتوح مثل معبد على سَطوحه شياطينُ
تُرى راسفةً في كبرْهَا الـمُبتئس ...

آه ، عَسَى أن تستعيدَ جوعك الآن لكلّ
قطرة تسيلُ في عروق الصّخْر ، أنْ
تُديمَ نزوةَ التحليق عاليًا
فوق اضطراب الناسِ وانتظارهمْ !
فانتَ إذْ تحلم يَعْرجُونَ من ذُرَى
أحزانك القُصوَى وتُشتهَى شفاهُهُمْ
كموتهمْ مُنْحَبسًا في الثّمر.
وآخرونَ مثلُهمْ
غالُون فيك يهمسُون فتنة :
«يَا نغماً من شفة الأرض يريم رائعا
في هَجعة الألوان يا رؤَى !
وكانَ أحرى أن تقول في انعقاد الضّجَر:
«لا شيء فيما قد ترون ها هُنا للنّظر!».

آه لماذا تنفخُ الحُلمَ كماَ
يُوزّع اللاعبُ ـ غير عابىء ـ أوراقَهُ
وتلك أكْؤُس ملأتها، عند المساءات لمَنْ،
وقد أماتت الأوجاع كلّ شهوة ؟
لَمَن تُغنّي ، آه من يُغَنّي؟
ما ذاك إلاّ ألمٌ !
وأيُّ وعد في اغتلام زهرة ترسمُها
بلا مبيض غيرَ أن
تَرْقُب مثلنا الولادةَ المؤجّلهْ ؟..

علي اللّواتي

العلم والدين في تفكير طه حسين

محي الدين حمدي

طه حسين ألمعي مبصر معنى بين العميان، أعمى حساً بين المبصرين، أفاد من عماه ولم يفد غيره من بصره. وهو ربيط الجأش جريء حدّ التهوّر يصدع بالرأي الخطير وقد يراوغ عند الإحساس بالخطر الشديد يتهدده «**وفي كل إنسان حر أو مؤمن بحريته حظّ من التمرّد على هذا النظام أو ذاك من نظم الحياة الاجتماعية ولكنه يصانع ويداجي ويحتال ليلائم بين شخصيته وبين البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها**»[1] وهو إلى ذلك شهم النفس رفيع الجبين في غير تكبر قريب من الناس في غير ابتذال. فيه صفاء الريفي ووداعته ورقة المثقف ودهاؤه. أخذ نفسه بالحزم، بدافع قوي من سخف الحياة، فأضناها درسا وبحثا وتدريسا ومحاضرة ونقاشا وترحالا. وظلت تطلب مزيدا لعناد شكيمتها وتمرسها بالمصاعب واستلذاذها فتح الأقفال فأضاءت نفسه ظلامها وظلام نفوس غيرها بما كتب في مختلف فروع الثقافة، وهو متشرب خلاصة المعرفة الأدبية والانسانية من شرق وغرب ومن ماض وحاضر.

وما ألّفه كثير ساعده عليه حب للمعرفة أصيل وعمر مديد وزمن مرير يدفع من كان مثله دفعا إلى الكتابة حتى ان متتبع فكره وروائم الاحاطة يحتاج إلى السّنين الطوال - إذا ثابر وقوي - ليلمّ بما ألّف بل إنّ طالب اليسير منه ليجد مشقة إن كان يطمح الى التحري واجتناب الغلط.

لقد انشغل بأمر الناس لأنه وعي واقعه وما يفرضه على مثقف يأبى الهوان، فبينّ ظلالهم وأخذهم باللين أحيانا وبالشدة حينا جاعلا العقل غالبا حكما بينه وبينهم.

وبه انشغل النّاس وسيظلون، وقابلوه غالبا بالشدّة وأوغلوا فيها، ولم يمنحوه من سماحة لينهم غير قليل وهم ـ لو علموا ـ لم يرد بهم إلا ما يريدون لأنفسهم !

زين لهم ضلالهم إخراس لسانه فلم يصيبوا غير ظله «**وواضح كذلك أنّ الكلمة الأخيرة ستكون للحرّية دائما. فلم تفلح قوة من القوى في محاربة الرأي ولم تستطع النار مهما تكن مضطرمة (...) أن تحرق كتابا وهي قد تحرق ورقا وحبرا ولكن الدخان الذي يثور من هذا الحريق يضاعف الاغراء بالقراءة**» [2].

فكثر أعداؤه وأنصاره خاصة أنه لم يكتف بوظيفة المفكر المنعزل بل جمع بين النظر والممارسة .

ومن ضمن المواضيع الهامة التي عني بها العلم والدّين فبحث في روحهما وأثرهما في الانسان عامة والعربي المسلم خاصة. وتوقف عند إشكالية العلاقة بين العلم والدبن مبديا آراء صريحة عميقة تلفت محتفظة بطاقتها على البروز والمحاورة في أيامنا هذه التي تشعَّب فيها الجدل في العلم والدين مولدا غموضا وحيرة لم يسلم منهما حتى المثقفون .

إن طه حسين يدرك خطورة بحث هذا الموضوع . لذلك يعدُ بالتزام الموضوعية واتباع المنهج العلمي الخالص من العاطفة والغايات الخاصة، غير المقود «**بالعصبية الجنسية ولا الدينية**» [3] ويذكر ميله إلى الاعتدال في البحث ليبعث الطمأنينة في نفس قارئه .

يتأمّل علاقة الدّين والعلم قديما وحديثا في المجتمعات ذات الحضارات الكبرى فيستنتج أنها محكومة بالصراع، وأن صراعهما لا خلاص منه ما بقي دين وعلم في الحياة الانسانية. ويغوص إثر ذلك في روح الدين والعلم بحثا عن طبيعتها المتحكمة في صلتها فيقوده الفحص إلى ملاحظة عناصر فيهما كان حريا بها أن تقيهما الاختلاف فضلا عن العداوة. ففي الدين والعلم مواضع التقاء كفيلة بتآزرهما إلا أنهّا لم تجعل بينهما مودّة . إنّ الأديان جميعا لا تعادي العقل ولا تمنع الفكر من التفكير الحر سواء في ذلك الاسلام والمسيحية واليهودية والوثنية اليونانية والوثنية الرومانية .

وليقنع الكاتب برأيه هذا يدعو الى تأمّل نصوص الدّيانات المذكورة . ولئن عمّم رأيه على جميع العقائد السماوية وغير السماوية فإنه ميّز بين مراتبها في السمو «**فلم يكن للدين الذي سيطر على ملوك الرومان خاصة وعلى قياصرتهم الى حد ما من النقاء والسمو ما يشبه نقاء الديانات السماوية من قريب أو بعيد**»[4].

ويوضّح طه حسين الأمر ذاكرا ان الوثنية اليونانية ديانة بسيطة بريئة من التعصب خالية من الجدل المتشعب ونظام «الاكليروس». وهي تكاد تفتقر إلى عقائد محددة وليس فيها للآلهة صفات محددة من لا يسلم لها. ووفقها كان رب العائلة هو القس، وحاكم المدينة وهو الكاهن . وأن الوثنية اليونانية تشبه سابقتها في الخلو من التعقيد وعلم اللاهوت إلا أنها تختص من دونها بما يشبه «الاكليروس» القوي النفوذ، الحائز الامتيازات .

أما اليهودية فديانة توحيد لها علم كلام معقد ومثلها النصرانية . وعن النصرانية يتميز الاسلام بيسره إذ لا يلزم العقل الانساني بما لا يدركه ولا يجبره على تقبل الالغاز وهو ينهض على فكرة الحرية في الدين ويكتفي بتبين الحقوق والواجبات لكل فرد وتحديد العلاقة بين الانسان والله دون واسطة. فالإسلام دين حر طلق يميزه طه حسين من سائر الأديان في تمكين الانسان من الحرية والدفاع عنها «**يكف عن السرف ولا يسلط أحدا من المسلمين على أحد إلا عند الضرورة الملجئة**»[5].

ثم إن العلم لا شيء في أصوله يبغض الحرية أو يبغّضها . وهو ثمرة العقل وأداة الرقي ومعه تلتقي الفلسفة في الدعوة إلى حرية التفكير. فغاية الفلاسفة الغربيين أمثال «فولتير» و «مونتسكيو» و«جان جاك روسو» و«ديدرو» إشاعة فكرة التسامح بين الناس.

إذن ليس في الدّين والعلم، من زاوية التّحليل هذه ما يولد البغضاء، لكن الخصومة مع ذلك واقعة بينهما. ولو كانت مجرّد عنف كلامي لهان الأمر لكنها أفضت الى الحبس والنفي وتركت صرعى في صفوف العلماء ورجال الدين . لذلك نظر طه حسين الى نواح أخرى في طبيعتهما بحثا عن العنصر المفسر للخصومة . وقسّم الأسباب إلى فرعين : أوّل عاد به الى طبيعة الدين والعلم في ذاتهما وثان لم يرجع به الى هذا المعنى بل الى استعمالهما أو توظيفهما من قبل الإنسان خدمة لغاياته وفرق تفريقا واضحا بين أثر العاملين ونتائجهما .

فالخصومة من ناحية طبيعة الدين والعلم تعزى إلى أن العلم متّصلٌ بعقل الانسان، وأنّ الدّين ملامس أحاسيس الانسان وخياله، فلهما من ملكات الانسان مجالان مختلفان . وبينما يقوم الدين على العاطفة يحذر العلم كل الحذر التأثر بها ولا يرى فيها إلا موضوعا يمكن له ان يدرسه.

كما وجدت البغضاء علّتها في أنّ الدّين قديما قبل نشأة العلم كان جامعا بين الدّين والعلم، فلماّ ظهر العلم بتصوّراته الجديدة افتكّ جانبا من الدّين أو حوّر مفهوم العلم كما كان عليه في الدّين فلم يرض الدين بما وقع ولم

يقبل هذه المزاحمة ولم يجد في العلم رغبة في التخلي عن مذهبه.

ثم إن العلم لم يعد يستسيغ اقتحام الدين مجاله الخاص به وإظهار الكتب الدينية في مظهر المؤلفات العلمية المتضمنة مختلف الآراء العلمية ، ففي مصر تحديدا نزع إلى هذا المنزع الامام «محمد عبده» وسار على جدليته الشيخ «محمد بخيت» فأراد أن يثبت أنّ القرآن يقول بكرويّة الأرض ودورانها دورتين واحدة حول الشمس وثانية حول نفسها. ويتصدى الشيخ لعالم فرنسي يشك في قدرة العلماء على أن يثبتوا بالحجة المقنعة دوران الأرض **«فأعجبت بهذا ألجهد العنيف (جهد الشيخ) الذي لا مصدر له إلا البر والتقوى»** [6] .

وللخصومة سبب آخر كامن في اعتقاد الدين شموليته وتفسيره كل ظواهر الوجود وتقديم الحقائق الثابتة وإقرار العلم بتواضع مجاله واعتماده الشك ونسبيته واثباته الفكرة وهدمها دون حرج؛ لأن العلم ثمرة العقل الانساني المعرض للخطإ . ويلفت طه حسين همته للبحث عن الامر الذي من أجله كان للعداوة بين العلم والدين مضطهدون فيأخذ في الترقي من العامل الهينّ إلى الخطر .

ويشير بهذا الصدد إلى أن موقف عامة الناس من العلم والدين يساهم في تعكير علاقتهما لأنّ **«الدين حظ الكثرة والعلم حظ القلة»**[7] أي أن الجمهور عاطفي دائما أما القلة المثقفة فهي مفكرة أبدا بالعقل . ويرد طه حسين بسخرية على من يعترضون على رأيه مستدلين بـ «باستور» الذي يروى عنه أنه كان من علمه شديد الايمان مبينا أن مثال هذا الطبيب لا يعد قاعدة يقاس عليها .

ومن البديهي وفق نظرة الباحث أن ينحاز العامة إلى الدين ورجاله والمفكرون إلى العلم والفلسفة ومن يمثلهما. وفضلا على ذلك فان القلة تفكيرها غير شائع وهي تزري بكل مألوف والعلماء والفلاسفة يفكرون لأنفسهم ولغيرهم لذلك ينشرون آراءهم المبتكرة ويؤيدونها ويسعون إلى تحقيق الوفاق بين الفكر والممارسة .

وبسبب نفور من يسميهم طه حسين بالسواد من غير المألوف يصادم الجمهور العلم لأن الجمهور كلف بالعادة والمعتاد نافر بطبعه من التميز لارتباطه بالتفوق، فالسواد يعادي التفوق إذا اتصل خاصة بحياتهم العاطفية والدّين إن تناوله العلم أو تناولته الفلسفة تحرّك السواد إلى نصرته محاربة للمتفوقين ومعارضة لكل جديد وتعلقا بالقديم .

ويستثني لدواع ظرفية العامة في مصر إذ يصورها غير معارضة

للتجديد. «**فعامة الناس في مصر منصرفون بطبعهم الى حياتهم العملية، مستعدون أحسن الاستعداد وأقواه للاتصال بأزمنتهم وأمكنتهم وللملاءمة بين حياتهم وبين ضرورات التطور**»[8].

ويجد الكاتب في السياسة العامل القوي المؤجج نار الخصومة بين الدين والعلم الموجه إياها وجهة مؤذية إذ لولاها ما كان للدين والعلم ضحايا مهما اشتدت عداوتهما . فالديانات والعلوم والفلسفات لا تملك الأدوات المادية لإحداث الضرر . أما السياسة في نظره فقادرة «**السياسة تريد وتستطيع الأذى غالبا . وهي كما قلت تتخذ العلم حينا وسيلة إلى هذا الأذى وتتخذ الدين حينا آخر وسيلة إليه**»[9].

لقد «**غرق صاحبنا في السياسة إلى أذنيه**»[10] لذلك يحق له أن يعرفها أكثر من غيره وأن يبدي فيها الرأي الناشىء عن الخبرة. ففي مستهل العقد الثالث من القرن العشرين كان عضوا بحزب الأحرار الدستوريين المنشق عن حزب الوفد[11] وفي مستهل الثلاثينات أصبح وفديا.

وتشهد زوجته بضراوته في الصراع السياسي[12] وهي تعني طور انتسابه الى الأحرار الدستوريين. وعرض طه حسين جوانب من تاريخ العلاقة الرهيبة بين الدين والعلم ليبرز فظاعة ما حدث بسبب تدخل السياسة فانطلق من الطور اليوناني لينتهي عند القرن العشرين.

أول خصومة نشأت في القرن الخامس قبل ميلاد المسيح لما كان سقراط يجول في ميادين أثينا محاورا من يلقاه في الحق والعدل. ولما كان يتبع الشك منهجا فإن شكه لامس الدين والسياسة فخشي مجتمعه على نظامه الديمقراطي ودينه. ولم يكن سقراط يهدف إلى إلحاق الضرر بالدين لأن كل همه الدفاع عن العقل. ولما أحيل إلى القضاء «أثممت السياسة»[13]. حين حكم عليه بالاعدام. ومن بعده اضطهد تلاميذه فتشتتوا في الأرض .

وفي بلاد الرومان حاربت السياسة الفلسفة اليونانية ومنعت تدريسها خوفا من الجديد حتى أنّ الرومان يستعملون عبارة (الشيء الجديد) للدلالة على الثورة التي ينكرونها. وفي هذه البلاد تم نوع من التمازج بين الدين والسياسة يسر على الساسة محاربة كل جديد لأنّ الحاكم يستمد نفوذه من الآلهة بعد استشارة الشعب. وبعد الوثنية حاربت النصرانية المنتصرة في القرن الرابع بعد الميلاد الفلسفة اليونانية رغم أن الفلسفة هيأت الأذهان لتقبل المسيحية ورغم أن الافلاطونية قريبة من المسيحية . وفي أروبا كان للدين والعلم عىٰ السواء صرعى إذ تحالفت السياسة الملكية مع الكنيسة فاضطهدت العلم والعلماء وكل مجدد حتى ان «ديكارت» فضّل أن يعيش في

هولندا لانشغال الناس فيها بتجارتهم عن فلسفته **«ولولا ان السياسة اعتزت بهذا السواد لما سفك دم ولا حرق عالم ولا أوذي فيلسوف»**[14]
وظل العلم والفلسفة [15] يكافحان حتى انتصرا في القرن الثامن عشر. وبانتشار التفكير العقلي في أوروبا تولدت الثورة الفرنسية وهي الأداة التي قمع بها العلماء الدين والمتدينين مهملين فكرة التسامح التي تضمنتها الفلسفة الممهدة للثورة آخذين بثأرهم من الكنيسة الكاثوليكية .

وأشار طه حسين إلى أن السياسة في فرنسا في مستهل القرن العشرين تحاول استغلال الدين لصالحها. فعندما ينتصر «حزب الشمال الفرنسي» الملحد في الانتخابات لا تروج الاشاعات عن المعجزات في مدينة «لورد» حتى لا يقبل الحجاج فتكسد التجارة بها. وعندما تفوز «أحزاب اليمين» تمتلىء المدينة بأخبار المعجزات يروجها القساوسة ليزدهر الاقتصاد فيقع في روع الناس أنّ الإلحاد يفضي إلى العجز المالي وأن الإيمان يفضي إلى الرخاء **«أما أنا فضحكت (...) وقلت إن العذراء مغضبة لأن حزب الشمال قد انتصر في الانتخابات ولو قد انتصر حزب اليمين لما تصرم يوم من أيام هذا الفصل دون ان تحدث العذراء معجزة»**[16] .

ويوجه طه حسين خاطره إلى العالم العربي الاسلامي متتبعا اثر السياسة في علاقة الدين والعلم مقررا أن مظاهر القمع للرأي الحر في الغرب فاقت بكثير صنوف الاضطهاد في ظل دولة الاسلام. ولم يفته التمييز بين درجات القهر في مراحل التاريخ الاسلامي المتعاقبة .

وقد رأى في هذا النطاق أن الاسلام قبل الهجرة لم يعدُ دينا . وبالانتقال الى المدينة أصبح نفوذا سياسيا . وظل كذلك في الأطوار اللاحقة. ونفى عن هذا النسق السياسي أية صفة متعالية لأنه نابع من الارادة الانسانية واجتهاد الرسول فـ **«لم يكن نظام الحكم إذن أيام النبي تيوقراطية مقدسة»**[17] .

إن الاسلام سمح للناس أن يختاروا نظام الحكم الذي يرضيهم إيمانا منه بحريتهم [18] مشترطا الالتزام بتعاليم القرآن والسنة وفق روح الشورى . أي أنه لم يقرّر لهم نوع الحكم وخصائصه **«وإنما تعود المسلمون نظام البيعة أيام النبي ﷺ حين كانوا يبايعونه على الاسلام (..) فاستقر في نفوس المسلمين من أجل هذا ان الخلافة عن النبي يجري أمرها مجرى سلطان النبي في حياته أي تقوم على المبايعة»**[19] التي هي اتفاق بين الخليفة والرعية وإعلان عن رضى الناس بالخليفة .

كما ضمن الاسلام أو نظام الحكم الاسلامي زمن الخلفاء الراشدين

الحرية لكل الناس حسب طه حسين الذي يعدل أو يدقق ملاحظته بالقول **«وما كان الاسلام ليبيح الالحاد (...) وما كان الاسلام ليسوي بين المسلم وغير المسلم في بلد يكون هو فيها الدين الرسمي»**[20]. وعندما تغلب النظام الاسلامي على الشرق اثر الفتح أنكر ملوكه الجديد الذي آمن به الاسلام وآزروا كل قديم واستغلوا تعلق الجمهور بالقديم في دعم «الحكم والتسلط» إلا أن عهد بني أمية، رغم ما شاع فيه من بدع خلا من أرهاب الفكر **«لأن الحكومة في تلك العصور كانت قريبة الى الأصول الاسلامية الخالصة»**[1] كما كانت عربية فعنيت بالسياسة وتركت حياة الناس الخاصة للناس لان العربي حر بطبعه.

ومعنى قربها من الاسلام هو سعيها إلى الحكم دون سواه فـ **«عصر بني أمية يمتاز بانه عني بالدولة ومعنى هذا أن روح الملك والرغبة في السلطان بدأت تظهر عند الخلفاء»**[22] ولهذا لم يفرضوا على الناس تبديل أفكارهم أو عقائدهم. و **«العرب لم يفرضوا على الشعوب المغلوبة الدخول في الاسلام»**[23] لأن غايتهم التوسع والنفوذ ولم ينشأ صراع بين الدين والعلم إلا زمن بني العباس. فعلى أيامهم قمعت حرية الرأي فعذب الزنادقة الذين يراهم طه حسين متحدين الدين راغبين في الافساد كما امتحن الدين ورجاله في عهد المأمون. وبعيدا من المشرق نال الأذى الفيلسوف ابن رشد.

ومن اللافت للنظر حقا ذهاب طه حسين إلى رأي يعتبر فيه القرون الخمسة الأولى من تاريخ الاسلام عهد حرية فكرية مطلقة[24]. ولا تبدو له المرحلة التركية الا عدوانا على الحرية العقلية.

وفي مصر قُمع الرأي الحر ذلك أن رجال الدين كفروا علي عبد الرازق مؤلف «الاسلام وأصول الحكم» وطه حسين صاحب كتاب «في الشعر الجاهلي» وضدهما تحالف شيوخ الأزهر والساسة فامتهنت كرامتهما وضيق عليهما في مهنتهما ورزقهما.

لقد وجد الشيوخ حكومات ضعيفة فضغطوا عليها مستعمليها ضد الفكر الحر، كما وجد الساسة رجال دين تشترى ضمائرهم فاستعملوهم ضد الفكر العلمي الجديد. وهذا القمع المسلط على الحرية في مستهل القرن العشرين لم تعرف له مصر مثيلا طوال تاريخها حسب طه حسين. وهو لا يتردد في مناسبة لاحقة عن التخفيف مما لحقه هو وعلي عبد الرازق وتفسير ما وقع تفسيرا جديدا **«كان هذان الحدثان إيذانا حاسما بانتصار حرية التفكير والتعبير في العالم الاسلامي»**[25]

ويعلل الكاتب ما اعتبره أولا قمعا قاسيا بصدور الدستور في مصر عام 1923 فهذا الدستور ينص على أن الاسلام دين دولة. وهذا النص ولد خلافا شديدا بين المسلمين بسبب عدم اتّفاقهم على مقصد الدستور. فالمستنيرون وهم قليل ذهبوا الى ان الدستور يقرّ أمرا معروفا وهو ان يكون حاكم الدولة المصرية مسلما لا أكثر ولا أقل. أما السلفيون فاعتبروه ملزما للحكومة بمعاقبة الملحدين لخروجهم من الدين وبالغاء حرية التفكير. ويضيف طه حسين أن الدستور المصري لا عيب فيه وكل العيب في شيوخ الأزهر.

فالدستور ديموقراطي في مرتبة دساتير البلدان الحديثة المتحضرة يحترم الدين وحرية المتدين ويضمن للملحد الحرية في أن يكون ملحدا أي أنه «**دستور بريء من الرجعية ومن هذا اللون من الاعتدال البطيء**»[26].

ومعنى ذلك أن الدستور اعتبر الدين مسألة شخصية لا تتدخل فيها السياسة وليس قصده محاربة الاسلام الذي هو حسب المستنيرين وفي مقدمتهم طه حسين دين مرن لا يعرقل التطور ولا التجديد.

ومن ناحية أخرى تصور السلفيون أن نص الدستور يعني ان تكون الدولة المصرية «**إسلامية بالمعنى القديم حقا**»[27].

ومثل هذا التصور خطأ محض في نظر الكاتب لأن الحكومة المصرية قبلت أمورا لا يقبلها الاسلام من قبل مثل الربا أو صنوف أخرى من المعصية تستفيد منها الدولة[28].

وفي هذا الباب بينّ الكاتب أن شيوخ الأزهر عملوا على تنظيم أنفسهم ليصبحوا قوّة تردع كل مفكر حرّ فأسسوا لجنة كبار علماء الأزهر أو «الرياسة الدينية العليا» التي هي وفق آراء طه حسين بدعة في الاسلام. «**وكانت النتيجة السياسية الخطرة لهذا كله أن تكون في مصر أو أخذ يتكون فيها حزب رجعي يناهض الحرية والرقي ويتخذ الدين ورجال الدين تكأة يعتمد عليها في الوصول الى هذه الغاية**»[29].

ويهاجم طه حسين خصومه الشيوخ متهما إياهم بالجهل وعرقلة التقدم وإلحاق الضرر بالاسلام ويصورهم أناسا لا يحيون عصرهم ولا يدركون مقتضياته. ويقارنهم بالقساوسة المتميزين عنهم في نظره، علما وعملا ونفعا للنصرانية ولمجتمعاتهم.

على أنه ينصح لشيوخ الأزهر بأن يتقنوا العلوم والمعارف الانسانية وأن يأمروا بالمعروف وينهوا عن المنكر وأن يوجدوا في مختلف الجمعيات الخيرية لخدمة الناس وأن يرفعوا خاصة وصايتهم على الاسلام.

ورغم أن الكاتب مدرك إشكالية الصلة بين الدين والعلم وعسر التقائهما يتمنى أن ينتفع الناس بهما «**تمنيت لو أتيح للانسان أن يكون مؤمنا وعالما دون أن يغلو في التعصب للدين أو للعلم**»[30] إذ يجد في الدين عامل أمل يبدد مخاوفه ويأسه وفي العلم عنصرا للرقي الاقتصادي والاجتماعي.

بل انه استجابة لنظرة فلسفية قد تكون متشائمة لا يرى في إيمان المؤمن وإلحاد الملحد إلا ضربا من العتوّ الناتج عن المغالطة للنفس والغفلة. فالمؤمن مخطىء لاعتقاده في أن الله يفرده بعنايته. والملحد المعتقد في العلم مخطىء لتصوره أن العلم يحميه من أخطار الحياة. وكلاهما لو نظر في تمهل وبرأ نفسه من الغرور لم يجد نفسه في الوجود شيئا ذا بال . بيد أن طه حسين يتجاوز تشاؤمه ويعبر عن وعيه العميق بأهمية كل من الدين والعلم والسياسة في الحياة الفردية والجماعية ورغبته في إيجاد توازن بين هذه العناصر الثلاثة .

ويتم هذا التوازن في مرحلة أولى بإقلاع أهل الدين عن اعتبار النصوص الدينية ومن ضمنها القرآن متضمنة نظريات علمية «**إننا لنحسن الاحسان كله إذا رفعنا الدين ونصوصه عن اضطراب العلم وتناقضه**»[31]. حتى ينجو الدين من أي إحراج ينشأ عن عدم استقرار الآراء العلمية . إلا أن الكتب التي تزعم أنها تفسر القرآن تفسيرا علميا تروج في أيامنا بكثرة رغم اعتراض بعض علماء الدين عليها وتنبيههم على أخطائها[32].

وفي مرحلة ثانية يحصل التوازن بالتفريق بين الديانات وأنظمة الحكم مهما كان نوعها لأنّ «**السياسة شيء والدين شيء آخر**»[33] .

وفي ثالثة بابتعاد السياسة عن العلم والفلسفة إذ لا يمكن لأية دولة حديثة أن تزعم أنها قائمة على الدين أو على الافكار الفلسفية مثل الواجب والحق والعدل ذلك أن البلدان الحديثة تحكمها المصالح والمنافع الاقتصادية فحسب. وفي رابعة بامتناع السياسة عن التدخل في أمور الدين والعلم وتأجيج نار الصراع بينهما واستغلالهما ضد بعضهما بعضا وفق المناسبات. «**تصور بلدا وقفت السياسة فيه موقف الحيدة المطلقة بين العلم والدين فكفت أيدي الناس عن الناس وأقرت الامن في نصابه وتركت للعلم وللدين حريته فما الذي يمكن أن يقع من العنف بين العلماء ورجال الدين؟ لا شيء إلا الخصومة الكلامية**»[34] .

لقد تناول طه حسين العلاقة بين الدّين وبين العلم والفلسفة معتبرا العلم والفلسفة ظاهرة واحدة فتبين الخصوبة بين العلم والدّين محلّلا أسبابها

القريبة والبعيدة الداخلية والخارجية المتفاعلة وفق مقادير مختلفة وانتهى إلى أن الخصومة في الحقيقة واقعة بين أهل العلم ورجال الدين أو بين أنصار الجديد والحركة والمدافعين عن القديم والجمود.

ثم دعا إلى حياد السياسة عنهما لتظلّ الخصومة في الحدود المعقولة غير الضارة.

وكانت آراؤه تتردّد بين التماسك وبين شيء من عدم الثّبات ويعزى ذلك إلى تطور نظرته أو عدم الاطمئنان إلى رأي محدد أو عسر الموضوع المطروق.

ولئن بحث إشكالية العلاقة بين العلم والدين وفق روح تغلب عليها النزعة العلمانية فانه لم يكن واثقا مطلق الثقة في العلم والعقل ولا يمكن أن تنكر غايته الاصلاحية ورغبته في المساهمة في ترقية العالم العربي الاسلامي «**فليس غريبا أن يعود صاحبنا الى وطنه مؤمنا بالثورة التي شبت فيه ومؤمنا في الوقت نفسه بأن عبئا خطيرا من أعباء هذه الثورة سيقع على العلماء والمثقفين من أبناء هذا الوطن**»[35]. لذلك انبجس ما ألفه «من هذه النفس المتحدية ـ الناظرة إلى عوامل الثبات والاستقرار وعوامل التغير والتطور بحثا عن «تعادلية» بها ترقى الحضارة العربية»[36] ليكون المجتمع العربي الاسلامي ندّا للغرب المتحضرّ شبيها له في البنية الثقافية[37].

محي الدين حمدي

ثبت المصادر والمراجع مرتبة وفق حروف الهجاء

أ ـ المصادر :

ـ حسين (د . طه)

1 ـ «الاتجاهات الدينية في الأدب المصري المعاصر» ترجمة منجي الشملي، عمر مقداد الجمني ـ مجلة الحياة الثقافية عدد 55 تونس 90 .

2 ـ «ألوان» دار المعارف ط 6 مصر (د . ت) .

3 ـ «الأيام» المجموعة الكاملة ـ المجلد الاول دار الكتاب اللبناني .

4 ـ «الخلفاء الراشدون» المجموعة الكاملة المجلد الرابع دار الكتاب اللبناني الطبعة الرابعة بيروت 1986 .

5 ـ «فصول في الأدب والنقد» ـ دار المعارف ط 4 مصر 1969 .

6 ـ «علم التربية» (مستقبل الثقافة) المجموعة الكاملة المجلد التاسع دار الكتاب اللبناني بيروت 1982 .

7 ـ «من بعيد» دار العلم للملايين ط 4 بيروت .

ب ـ المراجع بالعربية

1 ـ الجيري (عبد المتعال محمد) «شطحات د . مصطفى محمود في تفسيراته العصرية للقرآن» دار الاعتصام (د . م) 1976.

2 ـ حسين (سوزان طه) ـ «معك» ترجمة بدر الدين عرودكي ـ دار المعارف ط 2 القاهرة (د . ت) .

3 ـ الحفني (د . عبد المنعم) «الموسوعة الفلسفية» ط 1 دار ابن زيدون (بيروت) مكتبة مدبولي القاهرة (د . ت) .

4 ـ زايد (د . محمد) «من أحمد عرابي الى جمال عبد الناصر» (الحركة الوطنية المصرية الحديثة) الدار المتحدة للنشر ط 1 لبنان 1973 .

ـ شلبي (د . أحمد) «التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية» ج ـ الدولة الأموية والحركات الفكرية والثورية خلالها الطبعة الثالثة ـ مكتبة النهضة المصرية 1969 .

ـ شملي (الاستاذ منجي) ـ مجلة الحياة الثقافية عدد 55 تونس 90 .

ـ هونكه (زيغريد) ـ «شمس العرب تسطع على الغرب» ـ ترجمة فاروق بيضون، كمال دسوقي، منشورات دار الآفاق الجديدة ـ الطبعة 5 ـ بيروت 1981 .

5 ـ المراجع بالفرنسية

1) Bouhdiba (Abdelwahab) - La sexualité en Islam - Quadrige/presses Universitaires de France, 3ème édition, Paris 1982.

2) Mansouri (docteur Abdallah) - La pensée islamique au secours de l'Homme moderne, Imprimerie Mohamed V culturelle etc. Universitaire, Fès, Maroc (S.D.).

الهوامش

(1) طه حسين ـ فصول في الأدب والنقد ـ دار المعارف الطبعة الرابعة ـ مصر 1969 ـ ص 143 .

(2) طه حسين ألوان ـ دار المعارف ـ ط 6 مصر ـ (د ت) ـ ص 231 .

(3) طه حسين ـ من بعيد ـ دار العلم للملايين ط 4 بيروت ص 224 .

(4) طه حسين ـ الخلفاء الراشدون ـ المجموعة الكاملة ـ المجلد الرابع دار الكتاب اللبناني ط

4 بيروت 1986 ـ ص 225 .

(5) المرجع السابق ـ ص 99 .

(6) حسين ـ من بعيد ـ مرجع سابق ص 48 .

(7) حسين المرجع السابق ـ 212 .

(8) المرجع السابق ص 239 .

(9) المرجع السابق ص ـ 235 .

(10) طه حسين ـ الأيام ـ المجموعة الكاملة ـ المجلد الأول ـ دار الكتاب اللبناني ص 687 .

(11) انظر : الدكتور محمد زايد ـ من أحمد عرابي الى جمال عبد الناصر (الحركة الوطنية المصرية الحديثة) ـ الدار المتحدة للنشر ـ طبعة أولى ـ لبنان 1973، وقد ذكر هذا الباحث أن حزب الاحرار الدستوريين حزب اقلية تعويلها على القصر لا على الشعب .

(12) سوزان طه حسين معك ترجمة بدر الدين عرودكي مراجعة محمود أمين العالم ـ دار المعارف ط 2 القاهرة د ت ص 33 .

(13) طه حسين من بعيد مرجع سابق ـ ص 209 .

(14) المرجع السابق ـ ص 230 .

(15) يذكر طه حسين من العلماء ذوي الشأن «جليلي» و «كوبرنيك» ومن الفلاسفة «ديكارت» و «باكون» و «ليبنيتز» و «سبينوزا» .

(16) حسين من بعيد ـ مرجع سابق ص 160 .

(17) حسين الخلفاء الراشدون مرجع سابق ص 222 .

(18) من مظاهر الحرية واحترام الاجتهاد الانساني في الاسلام ما ذكره طه حسين عن عمر بن الخطاب وتحريم الخمرة واحتجاب زوجات الرسول ، ذلك ان عمر بن الخطاب لمعرفته بضرر الخمرة تمنى تحريمها في الاسلام فحرمت وقد رجا احتجاب النساء الرسول فكلم الرسول في ذلك «ولم يسترح حتى انزل الله آيات الحجاب في سورة الاحزاب » المرجع السابق ص 102 .

(19) المرجع السابق ـ ص 37 .

(20) حسين ـ من بعيد ـ مرجع سابق ـ ص 241 .

(21) المرجع السابق ـ ص 227 .

(22) الدكتور أحمد شلبي ـ التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية ـ ج 2 ـ الدولة الأموية والحركات الفكرية والثورية خلالها ـ ط 3 مكتبة النهضة المصرية 1969 ـ ص 112 .

(23) زيغريد هونكه ـ شمس العرب تسطع على الغرب ـ ترجمة فاروق بيضون، كمال دسوقي، منشورات دار الآفاق الجديدة ط 5 ـ بيروت 1981 ص 364 .

(24) طه حسين ـ الاتجاهات الدينية في الأدب المصري المعاصر ـ ترجمة منجي الشملي وعمر مقداد الجمني ـ مجلة الحياة الثقافية عدد 55 تونس 1990 ـ ص 4 .

(25) المرجع السابق ص 7 .

(26) حسين ـ من بعيد ـ مرجع سابق ـ ص 252 .

(27) المرجع السابق ص 242 .

(28) فالبغاء كان مزدهرا طوال التاريخ العربي الاسلامي ورأت الدولة الاسلامية في دور

الجنس موردا ماليا : انظر في ذلك عبد الوهاب بوحديبة : الحياة الجنسية في الاسلام ـ المنشورات الجامعية (فرنسا ط 3 باريس 1982 (بالفرنسية) ص 228 ص 231 ـ 233 مثلا .

(29) طه حسين من بعيد مرجع سابق ص 247 .

(30) المرجع السابق ـ ص 17 . من المعلوم أن الدعوة الى المؤامة بين العلم والايمان تجد لها انصارا كثيرين انظر مثلا : د . عبد الله المنصوري : التفكير الاسلامي ينجد الانسان الحديث ـ فصل العلوم والدين من ص 33 ـ 39 ـ مطبعة محمد الخامس الثقافية والجامعية ـ فاس ـ المغرب (د . ت) بالفرنسية .

(31) حسين من بعيد ـ مرجع سابق ص 51 . والملفت قوله إن اليقين والشك في العلم يتولدان عن أمزجة الناس المظطربة بسبب نوع المعيشة والاحساس ، انظر المرجع السابق ص 50 .

(32) انظر مثلا عبد المتعال محمد الجبري : شطحات د . مصطفى محمود في تفسيراته العصرية للقرآن ـ دار الاعتصام 1976 المقدمة ص 6 .

(33) طه حسين . علم التربية (مستقبل الثقافة) ـ المؤلفات الكاملة . المجلد التاسع ـ دار الكتاب اللبناني بيروت 1982 ص 27 .

(34) حسين من بعيد ـ مرجع سابق ص 232 .

(35) حسين الأيام ـ مرجع سابق ص 679 .

(36) الاستاذ منجي الشملي ـ فاتحة مجلة الحياة الثقافية عدد 55 تونس 1990 ـ ص 3 .

(37) بعضهم يقرر انه «من دعاة التغريب أو الأخذ بالحضارة الغربية» ويضيف بأن طه حسين «يصف الخلافة بانها تجربة وقد فشلت وأنها كانت تصلح في المجتمع البدوي» انظر د . عبد المنعم الحفني ـ الموسوعة الفلسفية دار ابن زيدون (بيروت) مكتبة مدبولي (القاهرة) طبعة أولى (د . ت) ـ ص 280 .

خاطرة

وداع

البشير المجدوب

من وحي الإحالة على المعاش

الصّمت! الصّمت المطبق من حواليك، وليس صمت السّاعة أو اليوم والشّهر، ولكنّه رفيق باقي العمر... حتى اللحظة الأخيرة، يئدك فيها وأنت متوهّج الحسّ، عارم الفكر، جيّاش القلب، أبكم مقطوع اللسان.

لم يعد من حقّك ان تتكلّم!

قد سُلبْتَ اللّفظَ والبيان!

إنّه السّجن، لا مخاطب لك فيه غير الجدران، إلاّ أن تقف أمام المرآة، تمثّل كالمعتوه دورك السّليب - قوت الفكر وشراب الرّوح - تشخيصا أحمق، كلعب الصّبيان بالدّمى، فإذا أنت الصّوت والصدى، والظلّ والخيال.

أين أصدقائي الكثيرون أبنائي التّلاميذ؟!

جماعة كثيرة قد ازدحمت علي تحاصرني من كلّ صوب، يتجاذبني أفرادها، يبادرونني أسئلة واستفسارا... جدلا حادًا... مقابسة حثيثة متّصلة، قد غمرت أقطار الذهن حتّى لتدوي النّفْس من صخب الحوار دويّ النّحل، تغلي غليانا توتّرا لا يكاد يطاق ، يرفعك إلى قمة ذاتك، ويعرج بك إلى أفق إنسانيّتك.

قد اقتحموا كياني غزوًا للأعماق، نفاذا الى الصميم، وتقسّموا وجودي فإذا أنا بهم متعدّد متكاثر، لا حصر لي ولا حدّ.

أين أنا؟ من اكون؟ انا لا شيء وكلّ شيء. لقد فقدت نفسي ، فأنا ملك مشاع، مدينة مفتوحة ، نهبا للجميع... ينوشني أبنائي، على مرأى منّي،

يفترسونني، فأناول ذا وذاك فلذات من كياني، أمـوت وأبعث في كـلّ حين، وألذّ وأسعد على الدّوام.

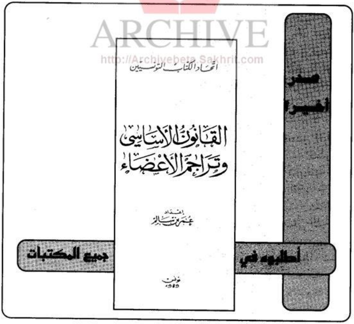
وا أسفاه! لقد حرمت نعمـة الحـوار.... دفء الحـوار وأنسـه،.. خصبـه وثراءه. تجد ذاتك وذوات غيرك فيه، تثبتها وتنمّيها وتخلقها خلقا متجـدّدا. أبدًا.

وعبثا تروم العوض والبديل، وتنشد السّلـوان. هيهـات ! فـلا القلم، على جوده وسخائه، ولا الأدب بسحره وسلطانه ولا الفنون بـأسرهـا تجـديك نفعا.

الصّمت!! الصّمت من حواليك، وليس إلاّ الصّمت إلى غير نهاية، لا أمل في كسره، ولا خلاص منه إلى الأبد.

البشير المجدوب

9 _ 12 _ 88



سليمة والرّصاصة

نافلة ذهب

عندما أحسّت أمّه بطحالب الحزن تعكّر بداية يومها، انغرست في قلبها شوكة دامية. ولمّا أخبروها، قالت وهي تكربه بخمسة عشر عاماً فقط إنها فقدت أخاها وشبابها إلى الأبد. وقصدت الباب، فاقتلعت دفّتيه، وجلست تنتحب حذو المزراب الذي يقع في الجهة الشرقية من المنزل.

عندما سمعت سليمة بموته، ضحكت ضحكة مجنونة تشبه النّواح، وارتفعت أناملها إلى القلادة التي تتوسّطها الرّصاصة المغلّفة بالذّهب، فجرحت بها بشرة العنق البضّ. وعندما تقاطر الدّم على صدرها في لون حبّة «الفراولو» أيّام الرّبيع، أعادت الكرّة. وقيل إنهم وجدوها مغمى عليها، نظراتها جامدة كنظرات الدّمى في العتمة.

تقول أمّه إنّ حظّه حرون. ترك المدرسة في سنّ مبكّرة فحذق لعب الكرة في الشارع وتلقّن السّباب والشتائم بصورها المتعدّدة، لكنّه كان يحبّها ويعدها بالفوز على الحظّ الحرون في يوم ما. لذلك لامست نظراته ما وراء البحر وسئم من هذه الأرض الجرداء. وإذ تعرّف على ذلك الكهل الذي كان يؤمّ بلدته في كلّ صيف، لازمه حياته بنزواتها وشهواتها ومأكولاتها ومشروباتها، وتعلّم الدّفاع عنه بشبابه كما اعتاد السّهر حتى الفجر، فلا يجد الوقت ليحلم. ويصادفه الصباح وهو ما يزال يشتهي السهر فيذهب لينام حتى الظّهر. وفي المساء يجدّد الأمسيات. وتعلّقت آماله بالصّيف وبالسّهر وحذق لغات كان يجهلها. وأصبح يجني الدراهم الكثيرة فغيّر لباسه ومظهره، وامتصّ السجائر المذهبة الطويلة فيما تواترت أحلامه وتضخّمت مثل أمواج البحر.

كان مهتمّاً ببيع الرّياح للمراكب الراسية هناك عند الميناء تدفعها زفرات

النوارس والنساء. ويقال إنّ علاقته تواصلت مع الكهل الألماني الذي أصرّ على أن يلتحق به ووعده بترسيمه في سوق الشغل.

كتب في رسالة إلى سليمة إنّه عندما ركب الطائرة لأوّل مرة ارتجف قلبه فارتجف قميصه فوق صدره كما ارتجفت سترته، أما ساقاه فأصبحتا ككيسين من الرمل تفرغان ثم تمتلآن، وتفرغان ثم تمتلآن دون هوادة فلا يقدر على الخطو.

قال إنّ ذلك الشعور أدركه في يومه الأوّل بالمدرسة وكان وسط أطفال عديدين لا يعرف أسماءهم، وصوت المدير الفرنسي ينطّ بكلمات يجهلها وينطق الأسماء العربية محرّفة متعثّرة، فأحسّ وكأنه يدخل نفقا مظلما كثير المنعرجات، وقضم أظافره مرارا حتى أدمى أنامله.

سليمة كانت تحبّه، هكذا قالت. كانت تجهل السباحة وكان هو يساعدها على الانتشار فوق الماء كالشراع. وكان يرمي بها في الزرقة فتصفع بطنها. تغطس فجأة فينتشلها سريعا. تظهر فزعة كالسمكة. سليمة كانت تريد أن ينتشلها دائما. هكذا قالت سليمة. تريد أن تفزع ثم تلين وتضحك مبتلة ويضحك.... ويضحكان.

سليمة كانت تحبّه. هكذا قالت. وكانت تحبّ التدخين، سليمة. تريد أن تدخّن وهي جالسة أو ممدّدة على بطنها وساقاها إلى فوق مثل «ماريلين». أخواها لا يحبّان ذلك ولكنّهما يدخّنان. لذلك عندما ناولها سيجارة من النّوع الرفيع وأنارها في حنوّ تنفّستها بعمق فدمعت عيناها. قال لها: «عندما تدخّنين في المستقبل لن تدمع عيناك!» ولكنّها لم تعرف لماذا. لماذا يا ترى تنخرط في البكاء الصامت كلما دخّنت سيجارة؟

سليمة لم تهتمّ بعلاقته بالكهل الألماني. هكذا قالت وقالت كذلك إنّه يعيش حياته. قالت إنّه لا يضرّ أحدا، وله قلب كبير كالبحر ولا يردّ من يطلبه كحاتم الطائي. هكذا قالت. أصبح يراسلها من ألمانيا، وأخبرها أنّه وجد عملا في مصنع للرصاص. خافت سليمة. أمست تحلم بالدبّابات تتسلّق فراشها، وبالأجسام المقطّعة الأجزاء الدّامية تفرش أرض المنزل، وبأصوات الرّصاص والقنابل تملأ التّخوم والفضاء. ولكنها قالت ربّما كان يعمل في مصنع «الرّصاص الأبيض»، فهو يدوّي ولكنه لا يقتل. لا يقتل أبدا. وبمرور الأيّام اعتادت على هذا التأويل فهدأت أحلامها وأصبحت تقضي لياليها في جنائن ألمانيا المشجّرة وترى الجبن أكداسا مكوّرة والتفّاح والإجّاص يملأ الشوارع والحوانيت فتأكل وتقضم بنهم ما استطاعت. وعندما تصبح تحسّ بالشبع، أحيانا، تتجشّأ. فتخرج إلى المدرسة دون أن تأكل شيئا. كانت تتغذّى بأحلامها.

عاد في الصّائفة الفارطة. كان جماله العربيّ يفوق جمال الألمان. هكذا قالت سليمة. اتّخذ له شاربين كجناحي خطاف. مشط شعره إلى الخلف، فظهر جبينه عريضا كراحة يد كريمة. عاد بسيارة ألمانية الصنع، محمّلة بالهدايا الألمانية. لم يعد معه الكهل الألماني في تلك الصائفة. لم تسأله سليمة عنه. وهي التي لم تهتمّ بهذه العلاقة قطّ وإنّما حرصت على أن تعرف جوهر العلاقة بفطنة. وعلمت أنّ الكهل توفّي بسبب علاقاته مع الشبان العرب. فكّرت سليمة: الحمد لله جاءت سليمة، وابتسمت في قلبها فطفت الابتسامة بين جفونها فأسدلتها عليها.

في تلك الأثناء أهداها قلادة تتوسّطها رصاصة مغلفة بالذهب الوهاج وقال لها إنّه سيهديها في زيارته المقبلة قرطين من الذهب في صورة دبّابتين. قال إنّ في تصميم الحلي محاكاة للواقع. وقال إنّ المصنع الذي يعمل فيه لا يصنع «الرّصاص الأبيض» فحسب بل وكذلك الرّصاص الذي يقتل وينفجر ثم يتفتّت داخل الأجسام فيحرقها من الشرايين. وقال لها إنّ خبراء المصنع غالبا ما يجرّبون اختراعاتهم المتجدّدة فتراهم دائمي التجمّع عند الظهيرة يترشفّون الجعة ذات الفقاقيع الناصعة ويشاهدون أشرطة الفيديو التي تصوّر تلك الاختراعات. قال إنّه شاهد مقطعا من تلك الأشرطة صدفة. رأى بعينيه تفجّر رصاصة في جسم طفل صغير. قال إنّهم لاطموا الكؤوس بعضها ببعض من شدّة الفرحة. أمّا هو فانتابه تحجّر في أنامله داومه أسبوعا كاملا. قال إنّه أحس بالخذلان ولكنه فكّر أنّه يعمل هنا ليأكل خبزا نظيفا فلا يبيع جسده. وصدّقته سليمة. ولكنّها عادت إلى أحلامها الحربية فأصبحت تنام في النهار وتسهر في الليل حتى تراوغ أحلامها. لم تُظهر سليمة خوفها أمامه. كانت تضحك دائما وتسأله عن حياته في أوروبا وعن الثلج أيّام الشتاء وعن غابات ألمانيا القطنية التي تسكنها الوعول. وتتكوّر سليمة كالعصفور وتتظاهر بأنّها صردة، سليمة، فيعانقها طويلا. فجأة يذوب الثلج في غابات ألمانيا فتجري المياه الشفّافة تلعقها الوعول النافرة. تسمع سليمة خريرها فتغمرها حرارة جدّ لذيذة.

قال لها: أحيانا عندما تخنقه الوحدة يلجأ إلى غرفته ويصبّ نور المصباح على صورتها فيحادثها طويلا. وتضحك سليمة فتمتدّ الضّحكة حتى حلقها فيرى اللهاة تتدلى من الحلق كعسلوج من نار.

فيتذكّر جسورنهر «الراين» والمياه تجري تحتها مسرعة تصطبغ بالألوان المختلفة كلّما تقدّم بها النهار. فجأة يصمت. عندما يأخذه ذلك الصّمت الرّهيب تستلم منه سيجارة وتدخّن فتنخرط في البكاء الصامت ولا تواجهه بنظراتها وإنّما تغور في أعماقه فكأنّه بيتها.

حدثها مرّة عن صديقه الياباني وقصص «الكاميكاز» التي رواها له. وكانت هي مغرمة بـ«ميشيما» وتعرف حكاياته مع الموت. صديقه الياباني أعلمه بوجهة هذا الرّصاص الذي كان يساهم بحزم في صنعه. قال وقتها إنّه يفهم شعور «الكاميكاز». أصبح يفكّر في هذا النّوع من البشر. سليمة أصبحت تدخّن بعصبية. أصابعها تكسر السيجارة.

في تلك الليلة أحسّ بيدين خفيّتين تدفعانه إلى علبة الكبريت. إنّهما يداها. يدا سليمة اخترقتا الجدران وعبرتا البحار وتعثّرتا بين أغصان غابات ألمانيا. خُدشتا مرارا في تلك الليلة، أصابتهما شهاب متوهّجة. دفعهما المطر والثلج كأوراق الأشجار، فأصبحتا حبالا تنطّ وتضرب من يعترضهما ووصلتا إلى غرفته. فتحتا النّافذة بتؤدة، وتحسّستا النّائم بحنان. كانتا تدمعان دما. ابتسم النائم وقبّلهما في حنان. ربّتتا على كتفيه: أن قمْ، خذْ علبة الكبريت واذهبْ.

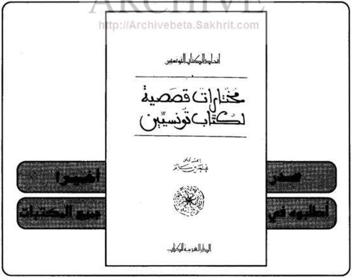
ذهب مسرعا وعلبة الكبريت في جيبه ويدا سليمة تحتضنان ظهره.

مات هو.

وعاشت سليمة مبتورة اليدين.

نافلة ذهب

تونس في أوت 1990



شخصيّة العدد

الطّاهر قيقة

ولد بتاكرونة في 1922/12/30 . انتقل مع أهله إلى تونس العاصمة وهو صبي . زاول تعليمه الابتدائي بمدرسة معقل الزعيم (رحبة الغنم سابقا) ، والثانوي بالصادقية، ثم بمعهد كارنو في نفس المدينة .

أحرز الباكالوريا (آداب كلاسيكية) سنة 1941 .

تابع تعليمه بجامعة الجزائر، كلية الآداب، بداية من تلك السنة .

حصل منها على اجازة في اللغة والآداب العربية سنة 1944، وعلى الدبلوم العالي للآداب الكلاسيكية سنة 1945 .

واصل دراسته بعد ذلك بجامعة باريس (السربون) لتهيئة التبريز في نفس الاختصاص، ولكنه لم يتمّه .

عاد إلى تونس سنة 1949 وانخرط في سلك رجال التعليم، حيث درّس مدة عشر سنوات بالمعاهد الثانوية بالعاصمة .

سمّي سنة 1959 رئيسا للمصلحة الاجتماعية بكتابة الدولة للتربية القومية .

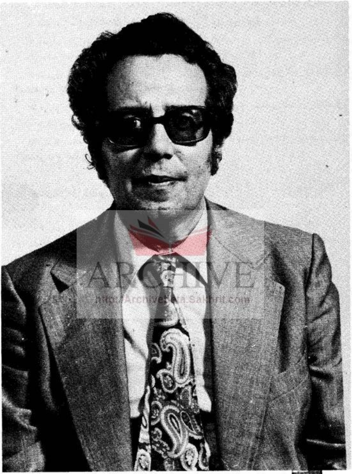
انتدب سنة 1963 كبيرا لخبراء اليونسكو بالجزائر، وسنة 1965 مسؤولا عن المشروع العالمي لمحو الأمية في نفس المنظمة بباريس .

رجع إلى تونس سنة 1966، وعيّن مديرا للتعليم الثانوي بكتابة الدولة للتربية القومية آنذاك.

التحق خلال سنة 1968 بوزارة الشؤون الثقافية، وأشرف فيها على إدارة الفنون والآداب ثم مديرا للعلاقات الخارجية في نفس الوزارة سنة 1971 .

ظل في هذه الخطة الى أن انتدب سنة 1978 مديرا مساعدا للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

أحيل على المعاش سنة 1982، وهو منشغل الآن بالتأليف والتحقيق وكتابة القصة والدراسات التاريخية والنقدية .



* الطّاهر قيقة

* قرض الطاهر قيقة الشعر، وكتب المقالة والدراسة النقدية والقصة القصيرة، وعالج الرواية والمسرحية، ولكنه لم يتم مشاريعه فيهما .

وقد انشغل مدة بتحقيق التراث والابحاث التاريخية، وله اهتمام بأدب الرحلة .

* نشر انتاجه في الجرائد والمجلات التونسية وغير التونسية .

* أشرف على تنظيم عديد الندوات والمؤتمرات الأدبية وغير الأدبية في المركز الثقافي الدولي بالحمامات عندما كان مديرا له في الفترة 1967 ـ 1978 .

* شارك بأبحاثه في عدة ملتقيات في تونس وفي الوطن العربي، وما يزال يحضر أغلب التظاهرات الأدبية والثقافية التي تقام على المستوى الوطني والقومي .

* عضو باتحاد الكتاب التونسيين منذ تأسيسه ورئيس سابق للنادي الثقافي أبو القاسم الشابي الذي يتفرع عنه نادي القصة في تونس .

* عضو المجمع العلمي الدولي للغة الفرنسية منذ سنة 1968 ، وبعدد آخر من الجمعيات والمنتديات الأدبية في تونس وخارج تونس .

<u>صدر له من الكتب :</u>

ـ **الصين الحديثة** (رحلة) ، المؤلف، تونس، 1960 .

ـ **من أقاصيص بني هلال**(أدب شعبي) ، المؤلف ، تونس ، 1968 .

ـ **الملحمة الهلالية** (بالفرنسية) ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1968

ـ **نسور وضفادع** (مجموعة قصصية) ، الدار التونسية للنشر، تونس ، 1973 .

ـ **درغوث رايس** (دراسة تاريخية في قالب أدبي بالفرنسية) نفس الدار، 1974 .

ـ **السيرة الهلالية** لعبد الرحمان الابنودي (ترجمة بالفرنسية)، المؤسسة العامة للكتاب ، القاهرة ، 1978 .

ـ **الصخرة العالية** (مجموعة قصصية)، دار التركي للنشر، تونس، 1988.

<u>له من المخطوط :</u>

ـ **مجموعة من الدراسات الأدبية والتاريخية .**

ـ **مجموعة من القصص القصيرة .**

ـ **تسع ليال مع كاليبسو (تحت الطبع).**

« قراءة في أدب « الطّاهر قيقة »

جدليّة الأصيل والوافد أو يوتوبيا المعاصرة

أحمد السّماوي

إن الحرج الذي يلقاه الدارس للطاهر قيقة لا يعود إلى ما يتميّز به الرّجل من علوّ كعب في الكتابة فحسب، وإنما يعود إلى تعدّد أوجه النشاط الكتابي لديه. وما من مقاربة ترغب لنفسها في أن تحيط بهذا الانتاج كماً وكيفاً إلاّ وتطالب بأن ترقى إلى مستوى الرّجل الثقافي علّها تظفر بالخيط الذي يصل بين شتات إنتاجه المتنوّع الدّسم. فهو قد كتب «أدب الرحلة» و «الخرافة» و«الملحمة الشعبية» و «الأقصوصة».

وأيّا كانت الصّعوبة التي يلمسها الدّارس في الإحاطة بهذا الزّخم، فإنّ ما بثّه الكاتب من قيم المثابرة والصمود لا يمكن إلاّ أن يحفز الهمّة للظّفر ولو بالقليل مما عرض المؤلف في أعماله. والغاية من التصدّي لهذا الانتاج ليست بالضرورة تحقيق نصر عليه، أي استيعابه وتمثّله، وإنما يكفي المتصدي شرف الفعل بتناول إنتاج ذي قيمة بالدّرس والتمحيص علّ ذلك يساهم في المشروع الضخم الذي اختطّه الطاهر قيقة لنفسه ولغيره من الكتّاب ممن كانت القراءة والكتابة بالنسبة إليهم بمثابة الهوس.

وإيلاء الكتابة الأهمّية التي تستحقّ ليس مجرّد نزوة عابرة، ولا متعة آنية، وإنما ناتج عن شعور بالواجب قويّ إزاء الوطن والأهل واللسان الذي يتكلمون. ولذلك ليس غريبا أن نرى الطاهر قيقة ـ وهو يقر بهذا الواجب إزاء قرّاء العربية ـ ينقل إليهم «أقاصيص بني هلال» وأقاصيص «الصخرة العالية» مرويّة عن أبيه، كما ذكر ذلك في مقدمتي الكتابين.

والكتابة بهذا المعنى وجه من وجوه النضال يمارسه المرء تماما كما يحمل بندقية في وجه العتاة والظالمين؛ وعبد الرحمن قيقة، الأب/ المثال قد

جسّد في حياته هذا النضال المزدوج فحارب الشركة الفرنسية ـ الافريقية واهتم بالأدب الشعبي يدوّنه ، وبلهجة تاكرونة وعاداتها يدرسها وبضبطها. لكن الكتابة قد لا يكون لها مثل هذه الميزة إذا خلت من مثل أعلى تتطلّع إليه ومن وعي ممكن بالعالم تسعى إلى تجسيده في حيّز الواقع. وقد يعترض أحدهم معلّقا بأنّ ما من كتابة تخلو من إيديولوجية تبثّها سرّا أو علانية، وآنذاك تتساوى الايديولوجيات مهما تعدّدت وتضاربت أو حتى إذا ادّعت الكتابة بأنّها تربأ بنفسها عن أن تدعو لإيديولوجية بعينها، فإنّ موقفها ذاك هو عين الإيديولوجية. لكنّ الطاهر قيقة قد اختار لنفسه أن يكون مباشرا وواضحا وأن تكون الايديولوجية التي إليها يدعو وعنها يدافع هي ضرورة أن يؤصّل الكيان. وشرط تأصيل الكيان لديه هو الإبداع لا الإتباع.

وهذا التأصيل لا يعني عودة للأصل وبالتالي اغترابا في الزمان وإنما يعني عيشا في العصر دونما انبتات عن الجذور الضّاربة في القدم تنزيها لهذا العيش عن أن يكون اغترابا في المكان أي نبذا للذات للغرق في الآخر. وهذا الوجه الثنائي للعيش هو محصّلة التجارب التي شهدتها اليقظة العربية الحديثة، تلك التي استفادت من دروس التقوقع على الذات والانفتاح على الآخر، فلا هي حقّقت للذات بغيتها ولا هي نافست الآخر وبزّته. ويبدو أنّ الطاهر قيقة، وقد آمن بهذه الايديولوجية، قد نجح في تحقيق المعادلة الصّعبة بين تيّارين متنافرين في الظاهر، متّفقين في الباطن : تيّار الاغتراب المكاني وتيار الاغتراب الزماني.

ففيم تجسّد هذا الابداع الأدبي والفكري في إنتاج الرّجل؟

1) الأسلوب بين الكلاسيكي والمعاصر:

إنّ أبرز ما يلفت انتباه القارىء هو هذا المزج الطريف بين أجناس من الكتابة متنوّعة، وهي أجناس عرفها التراث العربي القديم رسميّا وشعبيّا، وأخرى عرفتها الآداب العالمية أو قل أبدعتها واختصت بها ونعني بها جنس الأقصوصة. وقد رأى الطاهر قيقة أن يجمع بين هذه الأجناس على تباينها ليشعر بأنّ أيّ كتابة معاصرة أصيلة لابدّ لها أن تفتح صدرها للطارف والتالد معا فتغرف من أساليب العرب القدامى وتستفيد من أساليب الغير ممن أقرّ لهم بالسيادة في هذا المجال الإنشائي.

والكتابة في «**أدب الرحلة**» هي من العادات المألوفة في الأدب الاحيائي العربي الحديث. «**فتخليص الإبريز في تلخيص باريز**» و «**السّاق على السّاق في ما هو الفارياق**» و «**صفوة الإعتبار**» و «**مذكرات في المنفى**»

هي نماذج لا يمكن إلاّ أن تطفو على سطح الـذّاكـرة عنـدمـا يـذكـر «**أدب الرحلة**». ومساهمة الطاهر قيقة في هـذا المجـال لا يمكن إلاّ أن تـدعم هـذا النّوع من الكتابة ويجعل منها فنّا عـربيّا مخصـوصـا نسـج على منـوالـه الغربيّون في القرون الماضية عندما كتبوا عن رحـلاتهم من بـاريس إلى بيت المقدس أو من باريس إلى اسطنبـول. ومـا انفكّ الطـاهـر قيقـة في نصّه عن «**الصين الحديثة**» يلهج بذكر ابن بطوطة لما مهّده إليه من سبيـل الحـديث عن برّ الصين، وهو البرّ الذي يـرادف الأراضي القصيـة في الـذهن العـربي، فضلا عمّا أشعره به من ألفـة عنـدمـا يعلم أن مـا تطؤه قـدمـه من أرض الصين، قد سبقه إليه ابن بطّوطة من قبل ودوّنه في رحلته الشهيرة. يقـول: «**وذكرت ـ أنـا ـ زيـارة المـواطن الكـريم محمـد بن عبـد الله الطنجي» المعروف بـابن بطـوطـة لهـا (أي لخـانتشـو) في عهـد أسرة «يـوان» المغولية.**»[1] .

وهذا السّير على نهج ابن بطّوطة يشعره حتما بالدّفء إبّان إنجاز الرّحلة بالفعل تذكّرا، وكتابتها تقليدا. ومـا من شكّ في أنّ الهـدف من هـذا التّقليـد ليس إضافة رحلة الى سلسلة الرّحلات الحديثـة والقـديمـة، **بقـدر مـا هـو تأصيل الكتابة** وجعلها ذات عراقة. وليست كتابات «**الخرافات**» **بأقلّ عراقة إذ تـذكّر لا فقـط** «**بكليلة ودمنة**» وبأحـاديث «**الأغاني**» وانمـا بخرافـات «**لافونتان**» أيضـا، حيث تقدّم الحكاية للإعتبار والإتّعاظ. وما جمع الطاهر قيقة لأقاصيص «**الصخرة العالية**» إلاّ تجسيم لهـذا البعـد التراثي في فنّ الكتابة القصصية. يقول: «**كان أبي ـ رحمـه الله ـ لا يقصّ عليّ قصـة إلا إذا كانت تتضمّن عبرة أو عظـة أو تجسيـما لإحـدى القيم التي ينبغي للإنسان أن يصبو إليها ويتحلّ بها.**»[2] .

ولذلك عجّت هذه المجموعة بأقاصيص تدعو إلى قيم إنسانية مثلى وتكثر بها الوظائف على غرار الخرافة الشعبية الروسية التي اتخذ منهـا **فلاديمير بروب** نموذجا يحدّد من خلاله اختبارات الحكـايـات الـرئيسيـة: الاختبـار الترشيحي والاختبـار الـرئيسي والاختبـار التمجيـدي. ولعـل أقصـوصتي «**قاضي الكاف**» و «**عرق الراعي**» هما النموذج لتلك الخرافـات التي تحكى من أجل المتعة والاعتبار.

ومما يؤكّد هذا البعد ذلك الجوّ السّحـري الـذي يضفيـه الحيـوان وهـو ينطق ويفكّر ويبدي آراء ومشاعر قد لا يتفطّن إليها الانسان العـادي. ومـا أقصوصة «**المحنة الزرقاء**» حيث الجمـل ينبـذ حقـده إذ يـرى من سيّده احتراما له وامتناعا عن ضربه، وأقصـوصـة «**قاضي الكاف**» حيث يسمـع السبع ويطيع إلاّ صورة لذاك الجوّ الصّبيـاني الأليف الـذي كثيرا مـا يحنّ

إليه الكبار ويجدون متعة في تذكّر صباهم وعيشهم أحلام اليقظة على حد قول **غاستون باشلار** في دراسته لجماليات المكان. وهذا العود الابدي للماضي بأحلامه وصفائه هو الذي يشدّ به الكاتب قراءه إلى عالم نقي أصيل.

غير أن حكاية مثل هذه القصص قد لا يكون دوما للإعتبار والإتعاظ، وإنّما قد يكون لإعادة الإعتبار إلى صنف من الحيوان كثيرا ما ترسّب في الذاكرة الجماعية استهجانه واستبلاهه، فإذا نقيقه ترنيم وإذا وحشيّته تفكير، وإذا حقده حلم، وإذا غباؤه نصح، وإذا نباحه وفاء. وبمثل ما يشترك الانسان في الفعل سلبا أو إيجابا، مساعدة أو تثبيطا، يفعل كذلك الحيوان، تأصيلا للفن في جوه السحري من ناحية، وفي بيئته البدوية الريفية من ناحية ثانية؛ هذه البيئة التي شاهدت مرور أقوام طبعتهم وطبعوها. وهؤلاء الاقوام هم جحافل بني هلال الذين توافدوا على المغرب الأدنى، فحافظت الذّاكرة الجماعيّة الشّعبية على تغريبتهم في ملحمة **«حزينة قاتمة»**؛ تلك هي الملحمة الشعبية التي لم يكتف الطاهر قيقة بجمع نصوصها المخطوطة لدى والده. وانما عمل على نقلها الى اللّسان العربيّ الفصيح عسى أن يستفيد منها القارىء العربي حيثما كان إذ تذلّل له مغاليقها وتخفّف له صعوباتها. وما الدراسة الأكاديمية المعمّقة التي افتتح بها الأقاصيص إلا دليل على هذا الهاجس الثنائي البعد: إفادة الأجيال الراهنة واللاحقة بتراث شعبي غني والاعتراف لهذا التراث بالفضل عبر تدوينه والحفاظ عليه من التّلف. وفوق هذا وذاك إعادة الاعتبار لهذه البرية الجافة الصلدة التي لم تكن حياة الانسان فيها سهلة بالمرة بل هي عناد متواصل. وقد قدّ الراوي خطابه من صلابة الإطار الذي تدور فيه الأحداث، تعبيرا عن جفاف هذا الإطار ويبوسته.

وعندما يشعر الطاهر قيقة بأنه قد وفّ الفن الكلاسيكي حقه التفت إلى الفنون الحديثة يتشبّع منها ويؤلّف فيها لا في أسلوب مفتول باهت، وإنما هو يسعى جهده إلى أن يطعم الفنّ الأجنبي بما هو تراثي في فنّ السرّد العربي، وخاصة منه ذلك الأسلوب المتوخّى في **«ألف ليلة وليلة»** حيث تكثر الحكايات المتضمنة في الحكاية: Récit intradiégétique شدا لانتباه القارىء وبحثا عن الاثارة Suspens شأنه مع أقصوصة **«مروّض الأفاعي»** إذ تطيل المرأة **صالحة** حكاية قصتها **لحسين** ويحدّد السارد بداية الحكاية ونهايتها بجملة يكرّرها مرتين: **«وأيقن أنّ القصّة ملفقة»** و **« لاشك أنها رواية مختلقة.»**(3)

وقد يميل إلى استعمال طريقة التناوب في الحكاية بين قصص ثلاث أو

قصّتين اثنتين يتحول من هذه إلى تلك في وقت يرى فيه أن الايقاف ملائم لشدّ أعصاب المتلقّي ثم يعود إلى نقطة الوقوف ليستأنف الحكاية من جديد. وهذا شأنه أيضا مع عديد الأقاصيص ومع أقصوصة **«مروّض الأفاعي»** بالذات حيث يتناوب صيادون ثلاثة على ركح الأحداث: صياد الافاعي وصياد السمك وصياد اللذة. ولعل لقطة الترويض الواردة في العنوان هي القاسم المشترك بين الحالات الثلاث: ترويض المشمس كي يتخدر ويقبل بالتنازل، وإن كان هذا القبول ليس دوما مقبولا. وقد فعل الكاتب عين الفعل في أقصوصة: **«أعرج يقود أعمى على سطح الأرض»**[4]، حيث يتفق الضابط الأول في السماء والأعرج في الارض على النقمة على إبادة الكون (الأرض).

إنّ هذا الفن الحديث الذي ساهم الكاتب بقسط في تأصيله لم يكن ليصاغ دوما بشكل مباشراتي ميسور الفهم، وإنما قد يلجأ فيه المؤلّف أحيانا إلى إثارة ذهن المتلقّي ليفكّ رموزا يسوقها لا على غرار قصص **«كليلة ودمنة»** التي هي من نوع القصص البديعة العجائبية fantastiques وإنّما على أساس أنها أقاصيص من نوع المرموزة Allégorie[5] على حد قول **عزالدين المدني**. وهذه السياحة الواسعة بين فنون الكتابة القصصية قديمها وحديثها، عربيّها وغربيها، إنّما تنمّ عن هذه القدرة في تحقيق المعادلة الصّعبة الدّالّة على الإبداع لا الإتباع.

2) الشّعب هو منبع الأصالة:

ما كان للطاهر قيقة أن يفلح في أداء هذه المهمّة لولا تنفيذه ما آمن به دوما من ضرورة الإنغراس في الشّعب والإنخراط في آماله وآلامه. والمقصود بالشّعب تلك الكتلة الكبيرة من الجماهير الفقيرة بدوية كانت أو ريفية أو حضرية نازحة. والتشبّع بما يكنزه الشّعب من قيم ومثل يدعو إليها وأخلاق بذيئة ينهى عنها يشترط لا فقط الولادة بين أفراده، وإنما الإقامة الدائمة والتفهّم المستمرّ لأنّ حظوظ الاستنكاف من هذا «الشعب» وافرة وإغراءات الحاضرة نافذة؛ ولذلك وجدنا الطاهر قيقة عموما لا يؤطر أقاصيصه إلاّ في ذاك الإطار الأليف إليه، وهو البرية سهلية وجبلية في حالتي الاستقرار والترحّل مع ما يمكن أن يشتمل عليه هذا الاطار من انسان وحيوان تربط بينهما أواصر لا تنفصم. وتحبيذ الكاتب هذا المكان بالذّات لا يعود إلى نقاوة جوّه فحسب بقدر ما يعود إلى ما يتوفّر عليه من قيم مثلى هي أقرب إلى الطبيعة منها إلى الثقافة في المفهوم الانتربولوجي. وهذا البحث عمّا هو طبيعي، عمّا لم تزيّفه الحضارة بعد، إنّما هو عين التأصيل الذي يرغب الطاهر قيقة في أن يتوفّر لدى قيام المجتمع الأفضل في

اللاّحق. ولذلك ليس غريبا أن نجد من الكاتب اعجابا منقطع النظير في انتاجه المبكر، بمنهج «**ماوتسي تونغ**» في قيادة الثّورة الشيوعية إذ أكّد ضرورة الاعتماد على جموع الفلاّحين بدل الاعتماد على العمّال كما تنصّ على ذلك كلاسيكيات الماركسيّة، وكما يطالب به «**شوتاه**». والإعجاب مردّه اتفاقه مع «**ماو**» على ضرورة قدّ النظرية من الواقع الذاتي لا إسقاطها على الواقع فتنبو آنذاك بفارضيها. يقول: «**وكان الدّاعي إلى مراجعة السّياسة هو «ماوتسي تونغ» . كان يدعو إلى الاعتماد على المزارعين قبل سائر طبقات الأمّة، لإنجاح الثّورة، والى السّعي وراء نصب نظام سياسي وإداري بالأرياف بدل المدن...**»(6)

وبالامكان إسقاط هذا التصوّر الصيني على الواقع التونسي لما بين الاثنين من اتّفاق يرجع في أساسه إلى هيمنة الطّابع الفلاحي للانتاج، وإلى غلبة جموع الفلاّحين على الجغرافيا البشرية في كلا البلدين التّونسي والصّيني. ولعلّ مجرد التّفكير في كتابة «**الصين الحديثة**» وتقديمه الى قرّاء العربية والأمّة التونسية (هكذا!) دليل على هذا السّعي الجاد في تقديم تصوّر واضح للشّكل الذي يرتئيه للتنمية المزمع القيام بها في بلده. وهذه التنمية المتعدّدة الجوانب قد خصّ الجانب الفكري الثقافي منها بمؤلّفاته الأدبيّة اللاّحقة، وخصّ الجانب الاقتصادي السّياسي بالمؤلف الأوّل الذي وإن تكلّم فيه عن الصين، فقد كانت بغيته من ورائه تقديم هذا البلد نموذجا يحتذى في مجهوده التنموي مع تلافي ما وقع فيه من تجاوزات وأخطاء في التطبيق، خصوصا وبين البلدين نقاط اشتراك متعدّدة لعلّ اهمها التأخّر التّاريخي في البلدين وهيمنة كل أوصاب هذا التأخر على الجماهير الشعبية الفقيرة المريضة الجاهلة.

والكتابة عن الصين، إنّما هي مساهمة في الإشادة بالملحمة النضالية التي مارستها شعوب الصين منذ أوّل هذا القرن إلى حين تحقيقها استقلالها الكلّي، وجانبا من التنمية لا يستهان به. وعندما يعرض الطاهر قيقة الى تحسين الانتاج الزراعي وبناء قاعدة الصّناعة الثقيلة ومحو الأمّية، وتحرير المرأة بعد اضطهاد مزمن، والقضاء على الحشرات والحيوانات الضارّة، وتحقيق نصر على الأمراض والأوبئة المتفشية، جمع قوميات الصين المتعددة وألسنتها المتباينة في أمة موحدة ذات لسان واحد، إنّما يلهج بهذا المجهود الجبار الذي حقّقته شعوب الصين في مدة لا يماري اثنان في أنها قصيرة. ولعلّ حديثه عن صينين لا واحدة، عتيقة وحديثة، إنّما هو لابراز هذا النصر السّاحق الذي غيّر في أكبر بلاد في الدنيا التأخّر تقدّما والخضوع عزما لا يفتر على تحقيق مزيد من الانتصارات والمكاسب. لكنّ الطاهر قيقة، وهو

يعلي من شأن هذا البلد لا يمتنع عن محاورة المسؤولين عن نهج التنمية فيه في أسلوب مباشر حينا وغير مباشر أحيانا. من ذلك أنّه ساءه إثقال كاهل الجيل الحالي بالعمل في صمت من أجل تحقيق القفزة الكبرى إلى الأمام عسى أن تستفيد من هذا المجهود التنموي الأجيال الصينية اللاّحقة. وما يحزّ في النفس هو إعادة إنتاج اضطهاد الفلاح تحت أسماء جديدة هي التنمية الاقتصادية والاجتماعية. يقول: «**ولكن أتساءل أنا في نفسي هل يمكن للحماس ولو كان مغذّى دائما أن يزيل في نفس الفرد نزعة أصليّة تجعله يحنّ إلى الرّاحة والتّسلية الفرديّة ويبغي من المجتمع أن يطلق سراحه يوما في الأسبوع ليعمل ما يريد في حدود القانون ولو كان عمله شاذًا دون أن يتقيّد بمقتضيات النفع والواجب. وإذا كانت العظمة تشيّد بتلك البذرة من الشّذوذ التي تمنح الغرد طرافته فإني أرى أن ثمن العظمة باهض.**»(7)

وإذ يبدو الكاتب ههنا مباشرا، فهو قد يلجأ إلى نسبة تعليقه إلى غيره ويكتفي هو بالتّصديق من ذلك قوله: «**وهذا ما جعل صديقي يبدي احترازات. قال لي:** « **طلبت يوما ترجمة لافتة فقيل لي:** « **كتب عليها «ثلاث سنوات** بدون **عطلة مقابل جنّة أبديّة»، فقلت** في **نفسي: وأيّ جنّة يرجوها العامل** إذا **حرم نفسه من الرّاحة مدة ثلاث سنوات.**»(8).

على أنّ هذه الانتقادات على قلّتها ما كان لها أن تمحو الإعجاب الكبير الذي فرضته تنمية الصّين الحديثة على زائرها. وبالفعل، فإنّ هذه الملاحظات السّلبيّة وغيرها لا تمثّل من المؤلّف الضخم إلا جزءا ضئيلا جدّا، يكاد يمرّ القارىء بها دونما تفطن إليها، خصوصا وأنّها تأتي عفو الخاطر حيثما تفرض قضية مّا طرحها.

ولعلّ الفكرة المحوريّة التي تتردّد عبر النّص هي ضرورة تقديس «**الحريّة**» كقيمة مطلقة، تقديسها في الفن معارضة للنزعة «**الواقعية الاشتراكية**» وتقديسها في الإنتاج، نبذا للاستغلال تحت تسميات جديدة، وتقديسها في البعد الوطني مقاومة للاستعمار، والبعد الاجتماعي مقاومة للحرمان وتوقّيا من خلق فئات ممتازة تعيد إنتاج اضطهادها للفئات الأقلّ حظا عندما تسنح لها الفرص بذلك. ولئن لم تتضح معالم البيروقراطية في الصين إبان زيارة قيقة لها، فإنه قد حدس حصول تباين في المصالح بين طبقة الفلاّحين والعملة الممتازين من ناحية، وغيرهم من الطّبقات الأدنى من ناحية ثانية؛ وإن كان هذا الحدس لا يعني تبيّن السلب المطلق في العملية. فهو يقول: «**هكذا كوّن الصّينيون على غرار الاتحاد السوفياتي طبقة من الفلاّحين الممتازين تقابلها بمصانع المدن طبقة «العملة الممتازين»؛**

أولئك الفلاحون أو العملة الذين يرتقون بفضل جهودهم الخاصّة وحزمهم وتفانيهم في العمل يكوّنون طليعة مستمدّة من الجماهير الشعبية تري الطريق للرفاق الذين بقوا في مستوى عادي»(9).

ومثلما قاد هذا التقديس للحريّة الرّجل في تصوّره لشكل التنمية المتعددة الوجوه لاحقا، قاده أيضا في تصوّره للقيم التي يجب أن يتوفّر عليها المجتمع كي يكون بناؤه الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والفكري متوازنا. وهذه القيم التي تتقدّمها الحريّة الفردية، تقتضي أوّلا وقبل كل شيء تحقيق مستوى أدنى من العيش الكريم للأفراد؛ وما التّجربة الصّينية في هذا المجال إلا نموذج حقيقي. وهذا العيش الكريم يستوجب اهتماما متزايدا بالفقراء، **ملح الأرض**، كما يسمّيهم **حنّا مينة** عادة. ولذلك اختار الطاهر قيقة شخصياته عموما من الفقراء بدوا ونازحين وهم يكدّون في سبيل تحصيل القوت محافظين ما وسعهم على كرامتهم وأنفتهم والمثل التي توارثوها.

وهذه القيم التي يطري، جسمها منذ الوهلة الأولى اعترافا للوالد بالجميل، **هذا الوالد الحاني** الذي لا يكاد كتاب من كتب الطاهر قيقة يخلو من ذكره والإشادة به. فهو الأب الذي حضّ على تأليف **«الصين الحديثة»** ومات ولم يشهده، وهو الذي جمع **«أقاصيص بني هلال»** مرويّة له رواية شفهيّة، وهو الذي روى مجموعة **«الصخرة العالية»** فاستفاد منها الإبن مادة ثمينة لأقاصيص فنية، وهو الذي ترفرف روحه على مجموعة **«نسور وضفادع»**، وإن كان ذكره بها منتفيا، إذ تتصدر مجموعة الأقاصيص هذه أقصوصة **«وصيّة»** التي فيها يعدّد الأب النّصائح لابنه قبيل موته فيقول: **«أي بني إني مفارق هذه الدّنيا ولست بتارك لك شيئا إلا هذه النصائح فاصغ إليها.»** (10) ويقول: **«وأركز عصاي في الأرض - تلك العصا التي جابت كامل أنحاء الوطن - وصح صيحتي!»**(11) *وهذا الإكبار للوالد وإن* كان التزاما بما جاءت به النّصوص الدّينية وما حضّ عليه التّراث البشري عموما لا ينفي التزاما به واعيا من جانب الكاتب لما يحمله هذا الأب من صفات سامية لم يكن ليغمط الإبن حقّه فيها، ولم يكن ليمثّل بالنسبة إليه المانع الحارم. فهو الأب الذي لا يشتهى قتله، وإنما يقع التفكير بجدّ في مواصلة نهجه والائتمار بأوامره حتى وهو ميت. بل إن القيم التي غذى بها ابنه صبيًا ويافعا تبنّاها الإبن وهو بالغ وناضل من أجل أن يكرّسها في الأجيال اللاّحقة.

وما نقل ما اختزنته الذّاكرة مما رواه له أبوه إلاّ دليل على هذه الرّغبة في التّواصل والتّكامل بين الأجيال، إذ المعرفة تراكم لا نفي ولا

احتقـار. فـ «**حنين الوالد الى الروح البدوية وما تحويه من حبّ للترحال ورفض للنظام الحضري، وعشق للحرّية المحرّرة من جميع القيود، واحتقار لكلّ لون من الاقتصاد سواء أكان في المعيشة أو في بذل النفس للعلى**»(12)هي جماع الصفات التي بلورها الابن في انتاجه وصوّر على حديها شخصياته، وهي عين الصفات التي شاهدها لدى زيارته للصين إذ رأى أنّه حيثما أعيرت الجدلنة قيمة كان الفوز، وحيثما غلبت القطيعة والارادية كان التراجع. ففي المزاوجة بين الطبّ الصّيني العتيق والطّب الحديث مثال على الفوز والرقيّ بالصّحة، وفي تحدّي المرأة لعادات المجتمع وتقاليده مثال على النّكوص وردود الفعل المتشنّجة القاسية.

وعلاوة على تقديم الوالد نفسه قدوة يحتذيها الإبن، فإنه قد غرس فيه التشبع بالقيم الأخلاقية التي مجّدتها الملحمة الهلالية إذ لم تتغنّ «**بالانتصار والغنم والظفر، بل تغنّت بالإباء والصّبر عند الشدّة، والإستبسال عندما ينقطع الأمل ، والشجاعة الفردية التي تبدو في براز النّد وصرعه، وكذلك في القدرة على الفرار وتعجيز الملاحقين.**»(13)

وأيّا كانت هذه القيم التي بثّها الوالد أو تميّز بها، فإنّ لهذا الوالد حضورا دائما في أشخاص متعدّدين ناسا كانوا أو حيوانات آباء فعلا أو في سن الآباء وخبرتهم. لذلك تبدو قيمة الاحترام للحكيم والمحنّك والشّيخ والنّصوح في أيّ وجه ظهر مرغوبا فيها مدعوّا إليها. **فالنّسر المقعد** في الأقصوصة التي اتخذت اسمه، والحمار والفكرون في «**غدير الضفادع**» نماذج لهذا الحيوان/ الأب. غير أن هذا الأب إذا أكتفى بمجرّد النّصح ولم يفلح في التقدّم بالفعل إلى الأمام لم يكسب أحترام الآخرين ولا ثقتهم، إذ شرف الرجل في سعيه ونبذه القعود.

يقول العم عثمان في أقصوصة «**من غياهب الجب**» «**كرهت حياة الهوان والزيف**»(14). وإذا أريد للفعل أن يكون ذا جدوى وفعالية، فشرطه أن ينبذ السّبل المعبّدة ويفتق المواهب ويخلق ويبدع. ولذلك ما كان من الضّفدعة التي اغترّت «بالفكرون» في بداية عهدها به إلاّ النّبذ لأنهّا فطنت أن «**ما كانت تظنّه جلدا ومداومة لبلوغ الغايات هو في الواقع صبر على المكاره وخمول وسلوك للسّبل المعبّدة.**»(15)

والفحولة قد تبدو للرجل كافية لتحقيق أبوته عندما يواقع الأنثى، ولكن «الضفدعة» في «**غدير الضفادع**» تصرّ على نفي هذه الصّفة لأنّ الفحولة أهم من ذلك وأسمى، فهي الذكاء في التعامل مع القساة حتّى يحقّق عليهم النّصر ويتلافى غضبهم وردود أفعالهم السّلبيّة؛ والجور إذا ما لم يقع أحسان

التعامل إزاءه جرّ الوبال وهدّد المكاسب. ولذلك لمسنا لدى كل من **قاضي الكاف وقاضي سيدي** بوسعيد في الأقصوصتين اللتين تحملان إسميهما، ضمن مجموعة «**الصخرة العالية**» في الحكم بما يورّط المستبدّ ويعطي للمعتدى عليه حقّه . وهكذا تبدو الأبوّة هدفا أسمى غير يسير تحقيقه إلاّ لمن توفّر لديه بعدا الممارسة الإيجابية والتخلّق الفاضل.

ولعلّ الكشف عن مجموع التصوّر الايديولوجي للطاهر قيقة وهو يقترح الجمع بين الأصيل والوافد معطيا لهذا الأصيل الحظّ الأوفر، من شأنه أن يوضّح هذا الموقف الإحيائي للقيم البدويّة الأصيلة، تلك القيم الأليفة للطاهر قيقة وأبيه معا: وهي القيم التي لا تتبدّى في مجرد الاتّصاف بصفات معيّنة، بقدر ما هي الاعتراف للمكان والأثاث والأسماء والأعلام والبيئة بعامة بالحضور الدائم والقيمة الرفيعة. فالجامع والحصير والكليم والوسادة وجلد الخروف وسجّادة الصّلاة ومفتاح والعم مسعود ومصباح والبرية سهلية كانت أو جبلية هي العناصر الأليفة لهذا الكاتب إذ يجد إزاءها راحة وطمأنينة وصدقا، وذلك غاية المراد.

والأدب، والفكرة بعامة، عندما يكونان صادقين خصوصيّين، يحقّقان بلا منازع، حضورا في المكان ووقعا في النّفوس.

ومجرّد الإنتباه إلى الأجناس الأدبية الاحيائية في انتاج الطاهر قيقة والشعور بحضور **الجاحظ** في بخلائه **والمسعدي** في أحاديثه كاف لتوكيد هذا التّمسك السّديد بالأصالة في الابداع الأدبي لدى هذا الرّجل. ويكفي أن نشاهد رضاه عن موقف **ابن خلدون** وهو يستهجن موقف «**أدباء إفريقية وعلمائها إذ يستنكفون من أخبار أعراب بني هلال**»[16] لنرى مدى الغبطة التي يحسّ وهو يرى علما من أعلام الفكر العربي يرحب بالأدب الشعبي ويكبره إكبارا. ولا نزداد إلا وثوقا من حماس هذا الرجل إلى الأدب الأصيل ونعني به النّابع من الشعب عندما نراه ينتقد **ابن خلدون** في تحميله وزر خراب إفريقية إلى الهلاليين إذ يقول: «**فليس من الإنصاف أن ننسب كل الخراب الذي لحق افريقية إليهم وحدهم، بل كان من جور الحكّام وتوالي الفتن وما يتبعهما من كساد في الأسواق وفساد في المجتمع.**»[17]وهو عين ما ينتهي إليه **جوان يونسي** في دراسته عن الأسطورة الهلالية. فهذا الحماس لما هو شعبي وتراثي وطبيعي، حسب مفهوم **كلود لفي ستراوس** إنّما هو عين ما يرتاح إليه الطاهر قيقة ويحلم بتحققه في الواقع.

3 ـ اليوتوبيا الجميلة :

إنّني، إذ أستعمل لفظ «الحلم»، أؤمن بأنّ الأستـاذ الطـاهـر قيقـة وهـو يبسط تصوّره للحداثة بل وهو يمارس هذا التصور لا يستبعد الصعوبـات التي تعترض سبيل هذه الحداثـة للتجسّد على أرض الـواقـع. بـل إنّ عمليّة الإحياء للقيم الماضية قد تبدو عمليّة عسيرة التحقّق لأنها تاريخية؛ ورغم ما في هذه الاحيـائيـة من حنين الى الـرّحم والعـود الأبـدي فـإنها قـد تسبّب لصاحبها صـدمـة عنـدمـا تستعصي على التطبيق والتحقّق. ذلك مـا يجعـل المشروع النهضوي لقيقـة **يوتوبيا** جميلة تدير ظهـرهـا للعنف والاقصـاء والمطرقة الايديولوجية وتدعو الى التسامح والتحابب والتّسـامي. وإذا أفلـح الفرد ـ الطاهر قيقة مثالا ـ في تحقيق هذه المعادلة الصعبة، فهـل يعني ذلك إمكانية تحقيقها في المجتمع بكامله؟ ألم يقل هو نفسـه في الصفحـة التسعين بعد المـائتين في «**الصين الحديثة**»: «**ولكنّ المسؤولين يلاقون صعوبـات كبيرة آتية من رواسب آلاف السنين من الاستسـلام والخضـوع جعلت الشبان والشابات يفصلهم حجابٌ كثيف من الخجـل.**»[18] ؟ أليس هذا وعيا ملموسا يفرّق ما بين النوايا والطّمـوحـات لتحقيق الأفضـل ومـا بين الواقع الذي يمتنع عن تلبية الرّغبات الذاتية هذه؟ هل يكفي أن نقول كلمتنا ونمشي كما يقول بعضهم؟ إن الطاهر قيقة لا يماري في كل هذه الصعوبـات لأنه يعتبرها موضوعية جديرة بالاعتبار. لكنه رغم ذلك يصرّ على الإصداع برأيه، لأن هناك شرفة وشرف الكتابة التي تصدّى لتحمّل تبعـاتهـا. فهـو يؤمن بصعوبة مقاومة الظلم بشكل مفضوح وساذج ولـذلك عليـه أن يلفّ ويداور. وهو ما اختاره فعلا عندما عمد إلى أسلوب المحاكاة السافـرة Parodie ليمرر آراءه أعجبت أم لم تعجب، وتلك ممارسة قديمة حديثة وفّق فيها الطاهر قيقة توفيقا كبيرا. فهو لا يرى حرجا في تقديم الواقع عاريـا عن أي تزويق أو تجميل، بل قد يصل إلى مصادمة الأذواق عندما يعمد إلى القـول: «**أتنعم بالحرارة التي كانت تتسرب من المزبلـة إلى رأسي وكتفي**»[19]. كما لا يرى أي حرج في تنازل سارده طوعا عن مكـانـه في البرلمـان لمن هم أهل له: «**لا يليق أن يحتلّ جهّال مثلي مقاعد البرلمان ولنـا نخبـة نيّـرة متعطّشة... أعلم علم اليقين أنهّم سيدافعون عن الشّعب المسكين الجائع البطّال الذي يجوب السكك ويطوي الفلوات بحـماس فيّاض.**»[20] وقد يبادر أحيانا إلى توخي نفس طريقة **الجاحظ** في السخرية من بخلائه عندما يصورون أنفسهم أشقياء بينما مكترو دورهم يعيشون في رفـاهيـة ونعيم. وهو إذ يفعل ذلك يجد أن ذاك هو السبيل الوحيد للاقتصاص من المستغلين ما دامت الحجّة في النّضال ضـدّهم عمليـة عسيرة: **ألم تتعظوا بما يردّده**

الإمام كل يوم جمعة من أعلى المنبر: الصّبر مفتاح الفرج ومن صبر نال.»[21]

وإذا لم يجد السارد أحيانا سبيلا للسخرية يلجأ إلى الغمز لغاية فرض الحوار على القارىء مع من لا يشاطر المستغل الرأي إذ يراه يدافع مستميتا عن استغلاله وقمعه: «... **لأنّه ليس من اللاّئق أن يواجه الرّاعي سيّده ويوجّه إليه التّهم أمام العمدة كما لو كانا متخاصمين. ما أبعد الثرى عن الثريا!»**[22]

ولعل أبرز ما يعسرّ تحقيق هذه اليوتوبيا الموقف المونولوجي للكاتب أحيانا عندما يوجّه إلى بعض الشّخصيات المستغلة سخرية لاذعة وتعريضا شديدا ليحكم بالتالي المتقبلُ بتقدّمية الأنا السّاردة، ومن ورائها الكاتب عينه. لكنه بذلك يغمط حقّ هذه الشخصية أو تلك في الإدلاء برأيها بحيث يكون هناك تعدّد أصوات في النجص الواحد، ولا يكون السارد إلاّ صوتا من بين الأصوات. أما إذا حدد مجال خطاب إحدى الشخصيات بتدخّله السّافر أحيانا والخفيّ أحيانا أخرى، فإنّه يقضي بذلك على إمكانية التعايش والتفاهم ويفرض بالتالي على أحد الطرفين إقصاء الآخر والبحث عن المجال الحيوي في غيابه. يقول: «**لو يريحنا الفقراء من طمعهم وجشعهم وسطوهم على من أنعم عليهم ربهم لكانت الدنيا بخير.»**[23]

غير أن هذه المونولوجية وإن طفت على سطح النص تبدو جد محدودة مقارنة بما هيمن عليه من روح حوارية أشار اليها **عز الدين المدني** في مقدمة «**نسور وضفادع**» عندما قال: «**والأستاذ الطاهر قيقة رجل حوار دائم، يتجدّد دوما.»**[24]ولعلّه كان بذلك يقصد علاقة الطاهر قيقة الانسان بغيره من النّقاد والقرّاء، وربّما لم يفطن الى حوارية الطاهر قيقة مع شخصيّات أقاصيصه أنفسهم؛ وهي الحوارية التي تترك الفرصة للشخصية، كي تعبرّ عن رأيها بالشّكل الذي يحلو لها، وبالطريقة التي تراها ناجعة في تبليغ رؤيتها للعالم ووعيها الممكن به. وإذا كان **لدوستويفسكي** شرف افتتاح هذا النهج في الكتابة الرّوائية كما كشف عن ذلك الناقد السوفييتي **باختين**، فإنّ العديد من الرّوائيين والقصّاص قد نهجوا نهجه لأن في ذلك إيمانا بتعدّد الأصوات ووجهات النظر المختلفة. ولذلك لا نرى عجبا عندما يفسح المجال للملاك المستغلّ كي يندّد بعمّاله طويلا في أقصوصة «**صوت الأرض**»، وعندها يكون للمتلقي حرّية التفاعل مع هذه الحجج يقبلها أو يرفضها، يندد بها أو لا يبالي. وبذلك تلتقي أصوات عدّة هي أصوات السّارد والشّخصية والمتقبّل للرّسالة في جوقة واحدة تتفاعل سلبا وإيجابا وقد يصدمنا من الطاهر قيقة سماحه

«**لصالحة**» في أقصوصة «**مرّوض الأفاعي**» كي تراود الفتى «**حسين**» عن نفسه بل وتتبجّح قائلة: «**كيف لي أن أخص لواحد وأن تكون لحياتي حدودها؟**»[25]، بينما نجد «**حسين**» هيابا متوقيا الانزلاق في الورطة التي تدعوه إليها المغناج **صالحة**. وبهذا يكون القارىء على بيّنة من الأمر شأنه في المعرفة شأن السارد عينه عندما يكون المنظور الذي منه ينطلق هذا هو (الرؤية مع) حسب تقسيم **أوزبنسكي** الرباعي للمنظور.

وأيًّا كان المبرّر الذي عنه يصدر الطاهر قيقة في هذه الحوارية، فإنّ العصر ذاته يفرض مثل هذه الحوارية لأنّ مفهوم الحتمية في الفيزياء قد عصفت به نظرية النسبية، ومن باب أولى وأحرى أن تكون هذه النسبية سائدة في علاقات الانسان بأخيه الانسان. ولذلك لا مجال إلا للتعدد والاختلاف والاعتراف بهما نبذا لكلّ إقصاء وتعصّب. والشرّط الكفيل بتحقيق هذا الاعتراف بالآخر الوعي بحاجة الذات إلى الآخر كي تثبت كيانها وتؤصّله. وهو تقريبا ما جاء على لسان الضفدعة الخضراء الجميلة عندما قالت مخاطبة الثعبان: «**ليس الغرض أن نكون على رأي واحد ولا أن تُوحّد نظرتنا إلى الحياة بل غايتنا تغيير ما بأنفسنا حتى يجعل الله من قفزنا وتنافرنا تفاهما وائتلافا. ولا يكون ذلك إلا بإحلال الفحولة محلها فينا.**»[26].

وتحقيق هذاالهدف في التفاهم وتبادل الرأي يفرضه لا الواقع الفكري اليوم فقط إذ أصبح الانسان مخترقا من وسائل الاتصال المتعددة تفرض عليه وجهات نظرها ، وإنّما تفرضه الحاجة الواعية إلى التفتّح ـ لا الانفتاح سيء السّمعة ـ على الآخر لأنّ التّقوقع على الذات مجلبة لجفافها وانكماشها وبالتالي اهترائها وموتها. وعندئذ يكون التفتح لا مجرد شعار يخفي وراءه الاستكانة والتذيل بقدر ما يكون تفهما حقيقيا للواقع وتفاعلا معه بالايجاب. لذلك جاء على لسان «**الاعرج**» في أقصوصة «**أعرج يقود أعمى على سطح الأرض**» : «**لتكن مدينتنا مفتوحة من جميع جهاتها إلى الفضاء الرّحب والبراري الواسعة. لنترك الشّمس تنفذ في كل مكان فتطارد الظلّ أينما كمن وتقضي على الأفاعي والحشرات. لنترك الرياح الأربعة تخترق سككها وتدعو دوما أهلها الى الرحيل والتحرير والتجديد.**»[27]وهذه الدعوة الملحاح الى «الفعل» الخلاق البعيد عن التكتم المرضي هي وحدها الكفيلة بتحقيق المرغوب حتى ولو كان يوتوبيا.

وهكذا يتضح أن مشروع قيقة النهضوي الاحيائي ، بقدر ما يقرّ بالصعوبات التي تجابهه ، يؤمن بأن «الفعل» وحده قمين بتحقيق المراد. غير أن هذا الفعل ليس يتم بالشكل الذي يتفق، وإنما يكون التخطيط له

واعيا والأهداف المرسومة له واضحة. وهذا الفعل الآخذ بناصية العصر يتحدى تعقده ، وبناصية الماضي يفرز ما بين غثه وسمينه ، هو الذي يحقّق الأصالة المعاصرة أو المعاصرة الأصيلة؛ أما وضع هاتين العبارتين في تقابل كما هو معهود، فهو عين الغبن للفعل إذ يضطرّ هذا التقابل إلى الدخول في متاهات الجدل العقيم: أيّ العنصرين له الأولوية ؟

لكن قيقة قد جزم منذ البدء أن هذا لا يتم إلا بذاك.

أحمد السماري

الهوامش:

(1) قيقة، الطاهر: الصين الحديثة، تونس 1960 ص 260

(2) قيقة، الطاهر: الصخرة العالية، تونس، دار التركي للنشر 1988 ص 5

(3) قيقة، الطاهر: نسور وضفادع، تونس، الدار التونسية للنشر الطبعة الثالثة 1984 ص ص 80.76

(4) قيقة، الطاهر: نفس المصدر السابق ص ص 168.146

(5) نفس المصدر السابق: المقدمة ص 26

(6) قيقة، الطاهر: الصين الحديثة، تونس 1960 ص 256

(7) نفس المصدر السابق ص 64

(8) نفس المصدر السابق ص 322

(9) نفس المصدر السابق ص 121

(10) قيقة، الطاهر: نسور وضفادع. م م ص 31

(11) نفس المصدر السابق ص 41

(12) قيقة، عبد الرحمان: من أقاصيص بني هلال. تونس، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية 1985 ص 11.

(13) قيقة، عبد الرحمان من أقاصيص بني هلال: م م. ص 41

(14) قيقة، الطاهر، الصخرة العالية، م.م. ص 115

(15) قيقة، الطاهر، نسور وضفادع، م.م. ص 143

(16) قيقة، عبد الرحمان، من أقاصيص بني هلال. م.م. ص 35

(17) قيقة ، عبد الرحمان، نفس المصدر السابق ص 36.

(18) قيقة، الطاهر، نسور وضفادع، أقصوصة مناجاة أبي جراب وموسى: ص 52

(19) قيقة، الطاهر: الصين الحديثة.م.م.ص 290

(20) قيقة، الطاهر: نسور وضفادع: أقصوصة مناجاة أبي جراب وموسى ص 53.

(21) نفس المصدر السابق: أقصوصة: صوت الأرض ص66

(22) قيقة، الطاهر: الصخرة العالية. أقصوصة عرق الجبين ص32

(23) نفس المصدر السابق.

(24) قيقة، الطاهر: نسور وضفادع: المقدمة ص 36

(25) نفس المصدر السابق: أقصوصة: مروض الأفاعي ص 91

(26) نفس المصدر السابق: أقصوصة، غدير الضفادع ص 141

(27) نفس المصدر السابق: أقصوصة: أعرج يقود أعمى على سطح الأرض ص 158

مع الأستاذ الأديب الطّاهر قيقة

آمال مختار

في هذا الحوار يتحدّث الأستاذ الطّاهر قيقة بكل عفويّة عن ولادته ... عن طفولته وشبابه ... عن حكاياته الصّغيرة .. عن المرأة والإخلاص ... عن الحياة والموت ... وعن حسرته إزاء وضع الكاتب ... بكلّ صراحة .

... وأخيرا أخذتني الأيّام إلى بيته .. البيت القلعة .. البيت الجاثم على الرّبوة الموصدة .. والأسرار المكتومة ..

هكذا كان يبدو لي كلّما مررت من هناك ...

وكان هذا الكتمان يثيرني .. يثير فضولي وسؤالي عن هذا الرّجل الذي قرأت قصصه وأنا تلميذة في المدرسة الابتدائية .. عن هذا الرّجل الذي يتردّد اسمه في السّاحات والمجالس الثقافية بإجلال .. عن هذا الرجل الذي انتزع من الزمن ثمانية وستّين سنة تغري بالإكتشاف ...

كانت الساعة الرابعة مساء عندما نقرت الباب بأظافري .. وعندما داهمني إحساس غريب .. إحساس زائر لقصر قديم .. أسطوري ...

انفرج الباب عن وجه أنثوي استنتجت أنها إبنته ..

وتبعتها أتسلّق السّلالم حتى أخذتني إليه .. رجل الثقافة والتربية .. المبدع القاصّ الأستاذ الطّاهر قيقة ..

صافحني وبثّني أبوّة أحسستها صدقا وصفاء ...

وجلسنا في ركن من أركان الصّالون الفسيح .. تنقّلت هنا وهناك في مختلف الأركان فتساقط عليّ الزمن وإذا بوقعه مثير ..

استوقفتني فتحة أحد الأبواب فحدست أنّه المكتب حيث المكتبة وحيث الكتب الصفراء المرصوصة ورائحتها القادمة من عمق الأيام .. والكتب البيضاء أيضا، الشاهدة على متابعة الكاتب للإنتاج الفكري المعاصر.

امتزجت رائحة الكتب برائحة القهوة التي انتصبت في خفر ...

وعدت إليه، جالسا على حافة الكنبة حينا .. غارقا في عمقها حينا آخر.. وشدّني إليه سمك نظاراته . وتساءلت: كيف لي أن أخترق هذا السّمك لأصل إليه؟ .. إلى عينيه الضّيقتين؟ .. ثم كيف لي أن أجتاز مضيق عينيه إلى أعماقه ...؟

عندما جئت كان لابدّ لي من التسلّق مرفوقة بدليل لأصل إليه ... وهو منزو كراهب في قمّة جبل ... وهندسة بيته جبليّة الشّكل ... والآن دليلي هي قدرتي على الاختراق وولوج عالم هذا الرّجل .. عالم معرفة وتجربة طويلة ... وبقدر ما كانت ملامحه الطّفولية وابتسامته العريضة تحيطني بالأمان بقدر ما كان سمك نظاراته وضيق عينيه يؤكّدان أنّ المهمّة صعبة ... وأنّ عملية تسلّق عالم هذا الرّجل، ابن القرية الجبلية، هي تماما كتسلّق جبل وعر ...

إذن عليّ أن أبحث عن منفذ أتسلّل منه فآخذ ما أريد دون إزعاج أو ضجر أو ملل من ترديد نفس الكلام .. في أحاديث صحفية سابقة

■ «بين «تاكرونة» القرية الوعرة و «تونس» المدينة المفتوحة».

مرّت برهة من الزّمن الضائع قلت بعدها :

- شكل هندسة بيتك الجبلية أوحت إليّ بأنني أزورك في «تاكرُونة» بلدتك الحبيبة .. مرتع الطفولة.. فهل تذكر..؟

وانتظرت أن تسحبه الذكرى .. وبعد صمت ونحنحة توحي بأنه تفطن إليّ .. قطّب الحاجبين .. وجمع الكفّين أمام فمه وقال :

*** تاكرُونة .. تاكرُونة هي الصيف .. هي العطلة المدرسية ... هي**

الفرس .. هي تسلّق الجبل .. هي الجلسة وسط الحوش مع الأهل والأحباب .. هي (المندرة) أو البيدر ... هي الحرّيّة والانطلاق ... هي التاريخ .. هي الانتماء .. هي البداية .

والبداية كانت غريبة ...

كان رحم والدتي يرفض الابقاء على الجنين ... في كلّ مرّة .. ولكن كان لابدّ لهذا الرّحم أن يتورّع عن هذا الرّفض.. وكانت العادة بالمرصاد ... والعادة تقول لمثل هذه الأمّ أن تصحب معها عجوزا وتنتقل من «حمادة» الى «حمادة» وتطلب من الله أن يترك لجنينها الحياة ...

وعندما بدأتُ أتخبّط في أحشائها فعلتْ أمي ذلك وطلبتْ لي الحياة من الله...

وفي شتاء سنة 1922 عاد والدي ـ وهو معلّم «فرنسية» نزح إلى العاصمة ـ إلى تاكرونة ليقضي عطلة الشتاء . وفي تلك الظروف جئت الى الحياة ..وتشاء التقاليد أن تقصّ سرّتي بمنجل حتى أعيش، وبأن يخدش جسمي ساعة الوضع ويطلى بمادّة مرّة حتى أكون صبورا ..

هكذا بدأ سبيل الحياة الذي امتدّ أيّام الصّبا والطّفولة متأرجحًا بين «تاكرونة» القرية الوعرة و«تونس» العاصمة ... تونس الجميع... تونس المدينة والسّور والأبواب... والأرباض... والمدرسة.. والمقهى.. تونس الحضر.. تونس الصّراع من أجل لقمة العيش...

أمّا «تاكرونة» فهي الجبل.. فهي الرّيف.. فهي الجامع والزّاوية والمقبرة والصّخور المتناثرة بين المنازل تذكّر أهل القرية بالشدّة والصّلابة التي جبلوا عليها مع الأنفة وعزّة النفس والشّموخ .

وأنا طفل تكروني، يعيش ويدرس في الحاضرة وينتظر العطلة الصّيفية ليخلع الحذاء مدّة ثلاثة أشهر.. وينطلق مع الأقران يلهو ويتصارع ويركب الخيل ..

وكبرت الأيّام بالطّفل التكروني، فإذا بي مراهق يتطلّع إلى الشباب .. يدرس شتاء ويعود صيفا إلى القرية يساعد في العمل الفلاحي ويقتنص فرصة يزور فيها بيت الأجوار حيث يثمل القلب بدقّاته الأولى ..

وذات زيارة حاصرتني الزغرودة طويلة .. الزغرودة كانت معناها أن أقدّم لتلك المجموعة من النّسوة هديّة (شاي وحلويات..) بمناسبة العولة... وفي «تاكرونة» نسمّي هذه العملية «خيطا» ..

وطبعا ذهبتُ .. امتطيت فرسي وذهبت إلى بعيد، وجئت بـاللّوز مـع الشاي .. وذلك يهون طبعا في سبيل الفتاة التي شغلت الفؤاد !

■ «يشغل الانسان ولا ينسى حكاياته الصغيرة»

تورّد وجهه الصّغير المختفي تحت نظاراته وهو يتذكر هـذه الحكـايـة.. وتفطّنت الى تحفّظه في الحديث في هذا الموضوع.. وأغراني ذلك بـأن أدغـدغ أعماقه وأسحبه للخوض في حكاياته عن المرأة فقلت :

ـ ولكن بعـد ذلك .. يبـدو أن الـدراسـة في «الصـادقيـة» وتحصيلك على الشهادات قد شغلك عن بنت تـاكرونـة .. ولعل دراستك في باريس بعد الحرب العالمية الثانية أنستك ذلك، إذ فتحت لك عالم المرأة على مصراعيه .

أكّد لي بحركاته وابتساماته وتمتمته على شفتيه أنّه متشبّث بتحفّظه .

وكان يكفي بعض تشجيعي له فقال :

*** قد يُشغل الانسان، ولكنّه لا ينسى حكاياته الصّغيرة .. مهما تعاقبت الأيّام ... إنهّا حكايات متورّدة خجلا، تغري بالحفاظ والتحفّظ عليها.. ذلك أنّ المناخ الـذي وجـدتُ فيـه أو خلقت فيـه منـاخ يـوحي بالتفتّح في ظاهره، ولكنّه في الحقيقة متحفّظ ومتمسّك بـالحيـاء... وفي هذا المناخ كانت حكايات «تاكرونة» البريئـة والتّلقـائيـة والعميقـة في نفس الوقت.**

وبالرّغم من أنّ أجواء «باريس» عندما ذهبت إليها للدّراسة شغلتني وربّما هيّأت لي نسيان الخلجات الأولى في «تاكرونـة» إلاّ أنهّا لم تفعـل ذلك في الحقيقة.

وقد كان المناخ في «بـاريس» في تلك الحقبـة الـزّمنيـة بعـد الحـرب العالمية الثانية مناخا متفجّرا .. ومتحرّرا تحـرّرا كبيرا سببـه تعطّش النّاس إلى الحياة بعد هول الحرب.. والمرأة في هذا الاطار كـانت تشكـل عالما كبيرا لشابّ قادم من بلاد مثل تونس.. ولا أنكر أنيّ اكتشفت هـذا العالم العميق هناك.. تعلّمت أنّ معرفة المرأة الذكّيـة تثـري وتسـاعـد الرجل على اكتشاف نفسه. فهي كالمرآة تماما .. ثم عرفت كم أنّ الرجـل

في حاجة في علاقته بالمرأة الى المرأة الحنون ...

لقد اكتشفت هذا العالم الذي اسمه امرأة في مجتمع متهافت على الحياة وعلى ملاذاتها .. وفي ساحة ثقافية ازدهرت فيها الحركة «الوجودية» وسطعت فيها أسماء مثل «جان بول سارتر» الذي كان يجلس جلسات مهمّة ومفيدة في مقهى بعينه هو مقهى «الفلور».

وأعترف بأنيّ بعد أن قذفت بي الدّراسة إلى «الحيّ اللاتيني» اكتشفت حضارة بأكملها في أوج عطائها.

■ «الحديث عن المرأة خطير ...»

وبالرّغم من هذا التفتّح والتحرّر الظاهري في خوضه في هذا الموضوع إلا أنّه لم يتخلّ لحظة عن تحفظّه.. فهو ابن تاكرونة .. نفس هذا التحفظ لم يتخلّ عنه في قصصه عندما طرق هذا الموضوع ..

فحاولت مزيد استفزازه فقلت :

- يبدو أن تجربتك عميقة وثرية .. ولكن ذلك لا يبرز في قصصك . فالمرأة في كتاباتك لا تظهر جليا، بل هي تطل من وراء رداء شفاف يوحي ويغري.. فهل يعود ذلك الى طباعك التي لا يمكن تجاوزها أم هو أسلوب متعمد منك؟

صمت طويلا .. أو ربما بدا لي صمته طويلا .. ولعلّه كان يفكّر خلاله في المراوغة ... وعندما تكلّم قال :

* هو في آن واحد تحفّظ وحياء ! لأنّ الحديث عن المرأة خطير . فهي أمّنا وأختنا وزوجتنا وابنتنا ..

والعلاقة مع المرأة مهما كان نوعها، ومهما كانت المرأة، هي علاقة عميقة وتشدّ الانتباه ما دام منبتها عمق النفس .

وصحيح أنّ المرأة عندي تطلّ من وراء رداء شفّاف . وما ذلك الرّداء إلاّ حياء واحترام وتقدير لها .. وأجمل ما يشدّ في المرأة شفافيّتها ..

ولكن ذلك لا يمنع من التساؤل عن نقطة مهمّة جدّا في العلاقة بين المرأة والرّجل مهما كان نوعها ، وخاصة عندما تكون علاقة حبّ : هل المرأة وفيّة أو مخلصة في علاقتها تلك؟... وإنيّ فعلا طرحت هذا التساؤل من خلال احدى أقاصيصي ..

ومعنى الاخلاص هو قبول المعاشرة دون أدنى شك أو تردّد . أو هو مدى نسبة التبادل العاطفي بين رجل وامرأة جمعتهما علاقة .

وهذا السّؤال الذي نطرحه ويطرحه كلّ انسان، هل من الممكن الاجابة عليه؟.. وإذا أمكن ذلك كيف يمكن التأكّد من صدقه ...؟

وبقدر ما شدّني عمق سؤاله بقدر ما دفعني للدّفاع عن المرأة وربما الرّجل أيضا أو في الحقيقة عن اللّحظة التي ألّفت بينهما فقلت :

ـ الإخلاص آنيّ والصدق ابن اللحظة .. وبين اللحظة واللحظة دهر .. فكيف تبحث عن إخلاص أزلي .. وكأني بك لا تعترف بفعل تغير الزمن أو الفكر والإحساس من لحظة إلى أخرى دون أن ينتفي الإخلاص في أية لحظة؟

أخذ الكلمة مباشرة ولكنه أخذ بعض الوقت وهو يحوم حول الموضوع وبعد ذلك أجاب :

*** لا مفرّ من الإعتراف بفعل تغيرّ الزمن الذي يجعل سؤال: «هل أخلصت لي؟» بدون جدوى .. ولكن أعترف أيضا بأنّه لا مفرّ من طرح السّؤال .**

ولعلّ جدوى السّؤال تتوفّر عندما نقرنه بلحظة معيّنة فيصبح مهماً أن نقول : «هل أخلصت لي في تلك اللّحظة؟» .

أمّا فعل تغيرّ الزّمن فهو في الحقيقة لعبة الحياة، ومن يقبل التحوّل الزّمني فإنّه يقبل في الحقيقة التكيّف مع لعبة الحياة، ومع الزّمن الذي ينخر كلّ شيء ويؤثّر في كلّ شيء.. أمّا من رفض التكيّف أو من رفض اللّعبة، فإنّه يصاب بالتحجّر والجمود. وهناك الكثير من هذا النموذج في الحياة.

■ «المهم عندي أن يصل الانسان إلى الموت وهو ما يزال حيا»

وسارعت بأن طوّقته بالسّؤال :

ـ التحجر والجمود موت .. فهل يعني ذلك أن التوقف عن التحول مع الفعل الزمني هو الموت .. وهل يعني أن التوقف عن اللعبة موت ؟

قطّب جبينه .. جمع حاجبيه .. زمّ شفتيه الرّقيقتين .. نفخ في الهواء ثمّ قال :

*** لعلّه .. أو هو أكيد .. أنّ هناك من يموت قبل أن يفاجئه الأجل.. فمن تتوقّف حياته.. ومن ينقطع عن ممارسة الفعل الحياتي فيتوقّف في نقطة مّا أو في لحظة مّا من الزّمن يمكن أن نقول إنّه تُوُفّيَ في تلك اللّحظة أي في سنة كذا.. في يوم كذا.. فإذا به كالقبر المشيّد الموجود في عالم الأحياء بينما صاحبه في عالم الأموات. وكم من أموات يتجوّلون في الشّوارع ..**

أحسست به هرب من الموت.. هرب من حقيقة السؤال ولم يجب فقلت أواجهه مباشرة :

ـ علاقة الموت بالإنسان العادي علاقة مبهمة ومسلمة لاجدل فيها بينما هي عند رجالات الفكر والفن والأدب علاقة متشنجة.. فيها خوف وسؤال وبحث. وفيها حلم وخيال.. علاقة الأستاذ الطاهر قيقة بهذا الموت كيف هي؟

همهم.. ثم تراجع.. ولا مفر من مواجهة النّفس..

ولم يتأخر عن ذلك فقال:

*** علاقتي طبيعيّة مع الموت... علاقة خالية من الحميمية ومن التشنّج .. فما الموت إلاّ نهاية طبيعيّة لجهاز إنساني لم تعد أمامه إمكانية العمل . المهمّ عندي ليس الموت في حدّ ذاته، بل أن يصل الانسان الى الموت وهو ما يزال حيًّا» .**

ـ نحن نعرف جيدا أن الشيء إذا وصل إلى حده انقلب إلى الضد. وذلك بمنطق رياضي.. واعتمادا على ذلك هناك من يقول إن الإنسان الذي يوغل في الاحباط، والإحباط شكل من أشكال العدم أو الموت، يتحول إلى فاعل مبدع.. بعكس ما هو متعارف عليه عن سلبية المحبط.. ما رأيك؟

وبعد أن أكّد أنّه كتب عن هذا الموضوع ومن كتاباته تذكّر قصّة بعنوان : «من غياهب الجب» في كتابه «الصخرة العالية» .... أضاف :

*** أعتقد أن الانسان كالغوّاص في البحر الذي يصل إلى قعر البحر، وبدفعة واحدة من قدمه على القعر يعود الى السطح.**

فالانسان الذي يسقط في جبّ اليأس وهوّة المأساة .. عندما يصل الى القعر يمنحه الإرتطام بالقاع القوّة للصّعود من جديد.. ولكن بشرط

أن تكون لهذا الانسان نفس قويّة متشبّثة بالحياة مدافعة عنها .

الحياة عموما فلسفة .. عبثية حينا، جدية حينا آخر .. والكتابة حياة إذن هي فلسفة تختلف من إنسان إلى إنسان مثل الحياة ..

■ «عمليّة التّأسيس لا تتمّ فوق الخراب والرّكام»

وأردت أن أكشف عن فلسفة الأستاذ الطاهر قيقة في كتابته.. في حياته.. فسألت :

- الكتابة فعل حميمي وهي أيضا فعل يهدم ويحطم ثم يبني ويؤسس في نفس الوقت.. فماذا يهدم وماذا يؤسس هذا الفعل حسب رأيك؟

ردد السؤال .. صمت .. ثم قال :

*** وكأنيّ بك تبحثين عن أسرار الكتابة .. كيف يكتب الكاتب؟.. هذا سرّ الباطن.. والسؤال هو ماذا يحدث في الباطن؟**

أوّلاً : الذي يكتب يريد أساسا أن يبلّغ خطابا. ولكن عندما يشرع في محاولة التّبليغ يصطدم بسلسلة من الأفكار الجاهزة والمبتذلة . لذلك لابدّ أن يتخلّص من تلك العراقيل ليؤسّس حرفا أو لفظا ينقل بأمانة ما يحسّ به.. إذن عمليّة التّأسيس لا تتمّ فوق الخراب والرّكام.. لابدّ من تنظيف السّاحة، ثم التّأسيس. فيكون الابتكار الذي تفرزه النفس. والعملية هنا كيميائية.. وفي لحظة الافراز ، لحظة الميلاد، لابدّ من الصّفاء، ولابدّ من أن يتحطّم كلّ ما هو عادي.

واقتنصت اللحظة وعجّلت بالسؤال :

- قلت : تحطيم العادي وتأسيس إفرازات النفس المتوهجة .. ونحن نعلم ان العادي هو الواقع.. وأن الافراز الجديد والمتوهج للنفس هو الحلم.. فهل الكتابة تحطيم للواقع وتأسيس للحلم ؟..

وبدون تردّد قال :

*** لا .. لا ... أبدا ... أعتقد أنّ الكتابة هي بناء للواقع. وأنّ ما نحطّمه هو التصوّر العادي البسيط والبدائي للواقع .**

الواقع هو ما تشعر به النّفس التّوّاقة . وليس ما تشعر به النّفس الرّاكدة. فأنا عندما أكتب لا أحلم، بل أنظر للواقع نظرة جديدة ... حتّى بالنّسبة الى نفسي... فالنّظرة تتغيّر في حالات الاشراق، وحالات الابداع، فتكون أصفى وأثقب من نظرتي في حياتي العادية..

- إذن هل الواقع وهم ؟

* لا ... أبدا ... بالرّغم من أنّ بعض الفلاسفة قالوا ذلك.. الواقع ليس وهما.. بل هو اختلاف في التصوّر بهذا الواقع.. هناك درجات وعي للواقع.. فهو مثلا في لحظات الحياة اليوميّة لا يكون ناصعا كما في لحظات الابداع .. ولكن هو دائما واقع ...

■ «يا ليتني كنت كاتبا»

- ومن واقع حياتك الادبية اعتراف خفي وغير مباشر بأنك لست كاتبا في حديث نشر سنة 1971 بمجلة «قصص» . وذلك عندما قلت : «يا ليتني كنت كاتبا!» ماذا تعني حقيقة بهذا التمني؟

ربّما عاد بذاكرته إلى الوراء.. إلى كم سنة مضت.. ثمّ قال :

* صحيح. هناك معاني مدفونة.. ثم إنّ أول ما يبرز فيها هو التحسرّ.. التحسرّ على أنّني لست كاتبا لأنيّ لست كذلك. فالكاتب الحقيقي هو الكاتب المحترف الذي يعيش بكتابته. وأنا لست بكاتب محترف.. ولا أعرف في بلدي كاتبا واحدا محترفا. وأنا إذن لست وحدي في هذا الوضع.

لماذا التحسرّ؟... لماذا لم أرض بأن أكون كغيري كاتبا هاويا؟.. أتحسرّ على ذلك لأنيّ أرى أنّ أوضاع بلدي جعلت الكتّاب لا يحسّون برغبة دور النشر في طبع كتاباتهم وبرغبة القرّاء في قراءة ما يكتبون ... بينما الكاتب المحترف هو من يتوفّر له ذلك.. من تكون له علاقة حميمية ومتواصلة مع دور النشر تلاحقه ومع قراء يلاحقون انتاجه. ولكن نحن محرومون من ذلك. لذلك أتحسرّ على أنيّ لست كاتبا .

- لعل بطء الحياة وبطء الفعل الفكري والحركي هو السبب في هذا الركود. وهو السبب في بطء الحركة الابداعية؟

* نعم هو ذلك... والنتيجة : ليست هناك سوق وليست هناك حماسة أو حرص.. وما الحياة الابداعية الا صورة أو مرآة للحياة العادية البطيئة. ومن أجل ذلك أتحسرّ وأكرّر وأردّد «يا ليتني كنت كاتبا!».

- ولكنك لم تنقطع عن الكتابة ؟

* نعم .. لأنني أكتب بالأساس الى نفسي .. ثم الى مجموعة صغيرة تحبّ أن تقرأ ما أكتب .

- أعود إلى كتاباتك لأتحدث معك في مجموعة من النقاط البارزة في النهج الذي انتهجته .. فالمتتبع لما كتبت يلاحظ وجود ثلاث نقاط تكاد لا تغيب هي : تاكرونة القرية ... الأب، معلم الفرنسية والمناضل.. ومجموعة من الحيوانات.. فما العلاقة بين هذه النقاط الثلاث ؟

ولعله كان ينتظر أن أركّز حديثي عن نقطة دون أخرى .. ولكنه أخفى بعض الدّهشة من هذا الجمع .. وبعد صمت قال :

■ «لا أعترف بنفسي مبدعا إلا في كتابة الإبداع»

* العلاقة هي أنا ... تاكرونة هي المنبت .. هي الذكرى.. ووالدي (رحمه الله) هو الأصل.. هو المدرسة.. هو الذي علمني الحياة.. فوالدي هو صديقي الحميم الذي كنت لا أفارقه أبدا.. حتى بعد رحيله لم أفارقه.. لذلك هو حاضر دائما فيما أكتب ..

ووالدي هو التجذّر.. والتجذّر الحقيقيّ هو الثّقافة الشعبيّة التي يحتقرها الناس وهم مخطئون ... ولا ننسى ان كل الحضارات العظيمة مرتكزة على ثقافتها الشعبية. ووالدي كشف لي عن المعين الشعبي الذي لا ينضب ..

وعموما التجذّر بالنسبة لي هو التجذّر في الأدب الشعبيّ وفي الأدب والفكر والفلسفة العربية.

أما بالنسبة للحيوانات ووجود الحيوان في كتاباتي، فأريد أن أوضّح أنّ القصص التي استخدمت فيها الحيوانات قليلة ...

وأعترف بانيّ التجات الى الحيوان كتقنية تحميني من المباشرتية في الخطاب الذي أكتب .. فأسقط كل شيء على الحيوان وأكتب بصدق وصراحة دون أن أسقط في وهم النضال الكاذب والمشاكل المجانية.

- الأستاذ الطاهر قيقة رجل ثقافة، كتب في ميادين مختلفة ... بدأ بالشعر ثم القصة.. ثم تعددت أنماط الكتابة.. من دراسة وبحوث في الأدب الشعبي ومحاولة في أدب الرحلة وكتابات نقدية في التاريخ والمسرح وغيره .. ما سر هذا التنوع وعدم الاستقرار. فهل هو مقصود أم هو رفض للاختصاص؟

* أولا أنا أفرّق بين نوعين من الكتابة: كتابة الدّراسات والبحوث في التّاريخ والنّقد الأدبيّ وغيره، وكتابة الابداع ... وأنا لا أعترف بنفسي مبدعا وكاتبا إلاّ في كتابة الابداع. فأنا قاصّ فقط .. فقد كتبت كتابا عن رحلة إلى الصين قمت بها. ونشرت «سيرة بني هلال» التي جمعها والدي برّا به . وكتبت كتبا في التّاريخ ومقالات في النقد الأدبي.

وترجمت كتبا ... لكنّها مجموعة من الأنشطة الثقافية المتنوّعة التي لا تضاهي في قيمتها.. في نظري .. كتابة القصة .

ويبقى الحديث مفيدا وشيّقا مع بابا الطّاهر.. هذا الرّجل القاصّ والذي انطلق بالشعر.. بدأ المسيرة بالشعر.. والقصة.. ليتفرغ الآن .. بعد رحلة سنوات في الخوض في الوجود والفلسفة إلى كتابة حوارات مثيرة وجادة في شؤون البشر والشعوب بين رموز الملاحم الخالدة... بين «أوديسيوس» و «كاليبسو» مثلا .

آمال مختار



اللّيلة الثّالثة

الطّاهر قيقة

اللّيلة الثّالثة او السّهرة الثالثة لأوديسيوس بطل حرب طروادة الاسطوريّة مع الحوريّة كاليبسو التي عاشرها سبع سنوات في جزيرة نائية في المحيط الأطلسي عندما غرقت سفينته وألقت به الأمواج على شاطىء الجزيرة.

مقتطف من نصّ عنوانه «تسع ليال مع كاليبسو» هو الآن تحت الطبع بدار التركي للنشر.

يدور الحوار حول حماقة الحرب وأسبابها الحقيقيّة التي تخفيها الذرائع والأوهام والمغالطات.

قضّى **أوديسيوس** أسبوعا في النّقاهة يخرج في الصّباح ويتجوّل في الجزيرة ويعود إلى الكهف في وقت الغداء وعند غروب الشّمس.

يتلاقى مع **كاليبسو** على المائدة . ويجد أمامه شهيّ الطّعام وجيّد الخمور. ولم يلاحظ يوما أنها أكلت من طعامه أو شربت من شرابه بل تتناول كلّ يوم طعاما واحدا شديد البياض شبيها بالخبز. وتشرب شرابا واحدا أحمر لامعا في لون الياقوت صافيا شفّافا يخترقه النّور، تفوح منه رائحة شذيّة تذكّي الحواسّ وتسمو بالنّفس.

وطئت قدماه جميع أنحاء الجزيرة وعرف كلّ ركن من أركانها. فبدت له في صورة أرض صغيرة لها شكل البيضة تتوسّطها جبال مكسوّة بأشجار عالية متراصّة وتهاجمها أمواج تجرّ داكن صلف عنيد. ولم يلاق أثناء تجواله أيّ بشر ولا أيّة حوريّة ممّن يسكنّ الغابات أو يرعين العيون والأنهار. ولكن كم أثار وقع قدميه على الأرض من حيوانات لم يفزعها القنّاص. فالجزيرة ملآنة بالأعنز البرّيّة والوعول والخنازير والأرانب والحجل والسّمّان وأنواع عديدة من الطّيور.

عجيب أمر هذه الحسناء التي تسكن هذه الجزيرة النائية ولا أنيس لها. وظروف عيشه معها أعجب. يُطهى الطعام له كلّ يوم ويقدّم في صحون من فضّة أو ذهب ويُوضع أمامه إبريق من الخمر وقدح. ولم ير يوما من يقدّمه ولم يعثر على المكان الذي تطهى فيه الأطعمة ولا المكان الذي يُعصر فيه العنب ويخزّن فيه الخمر. كلّ الأمور التي تيسرّ الحياة اليومية من تقديم طعام وإصلاح فراش وتنظيف بلاط وترصيف الخشب في الموقد تجري ببساطة وعفويّة تقوم بها أياد خفيّة. فكأنّه يعيش في حلم.

ويتركّز تفكيره بعد التّحويم على تلك المرأة. سمّاها أبوها **كاليبسو**. اسم غريب يوحي بالاختفاء. لم تخاطبه في هذه اللّيالي السّاهرة قرب الموقد إلاّ بكلام عاديّ يقتصر على السّؤال عن صحّته وعن مشاهداته أثناء تطوافه بالجزيرة. وكانت كلّما كلّمته ابتسمت له ابتسامة فيها عطف وتعال وومضة من الدعابة اللطيفة فكانت تلك الابتسامة أكبر حاجز بينهما. فلا يجرؤ على القاء الأسئلة التي تجيش بصدره.

كان جالسا أمامها في تلك اللّيلة في مكانه المعهود مطأطأ الرأس صامتا. وإذا **بكاليبسو** تخاطبه قائلة:

– حدّثني – يا أوديسيوس – عن حرب **طروادة** وعن خصال أبطال **يونان** فأنا إلى ذكرها توّاقة. حدّثني حديثا يجعلني أشاطركم النّخوة وأقاسمكم الذّعر والمحنة. فأنت ممّن خاض غمارها وشاهد أهوالها واطّلع على خفاياها وأسرارها.

قال:

– سيّدتي الفاضلة. ألتمس منك عذرا. يشقّ عليّ أن أتحدث عمّا جرى لي ولرفاقي في تلك السّنوات القاسيّة... لم تكن **حرب طروادة** عملا صالحا يعتزّ به العاقل. فقد اقتحمنا المدينة غدرا وانتهكنا حرمة جميع معابد الآلهة وقتلنا الصّبية والعجائز وأضرمنا في المدينة النّيران فأصبحت **طروادة** أثرا بعد عين. أريد أن أنسى تلك المحنة وما تبعها من غضب الآلهة علينا.

أنا تعب، تعب إلى أقصى حدود التّعب. أريد أن أرتاح. أريد أن أنعم بجوارك نعيما بدأت التذّ بحلاوته.

قد أحدّثك – إذا شئت – عن حقول بلدي وقد خطّ فيها المحراث خطوطا مستقيمة متوازية، وأثار على جنباتها كتلا من التّربة السّوداء الخصبة. وعن أعنزها وجدائها وهي تتسلّق الجبال والرّبى وتقفز من شجيرة إلى أخرى جاذبة أفنانها بقوّة، قاضمة أوراقها، كاسبة قوتها غصبا.

أنا إنسان مسالم. أنا أمقت الحرب.

قالت:

ـ ولكنّك خضتها. وكانت لك فيها أعمال بطولية سارت بها الرّكبان وأشاد بذكرها ربابنة البحر في كلّ ميناء أرسوا به.

قال:

ـ أُكْرهتُ على ذلك اكراهـا. ومـا يصنـع الضّعيف إذا ألـحّ عليـه القـويُّ بالطّلب. أتاني «**اقاممنون**» ملك «**ارقوس**» مصحوبا بأخيه «**مينيلاس**» ملك «**اسبارتا**» إلى «**ايثاكي**» وقالا لي إن «**باريس**» أحد أبناء «**برياموس**» ملك «**طروادة**» اختطف الملكة «**هيليني**» زوجة «**مينيلاس**» من عقر بيتهـا في «**اسبارتا**» وحملها على سفينته إلى «**طروادة**» وفي هذه الفعلة الشّنعاء تحدٍّ واستفزاز لجميع ملوك يونان حسب قولهما.

وطلبا مني ذاكرين الحلف القديم الّذي عقده جميع ملوك البلاد اليونانيّة أن ألتحق مع جنودي بالحملة الّتي كانا يهيئانها لغزو مدينة **طروادة**، وكر القراصنة واللّصوص ـ حسب تعبيرهما ـ أولئك الذين تحدّوا شعب **يونان** الأبيّ.

وما كان أغناني في ذلك الظّرف بالذّات عن خوض غمار حرب سوف تدور رحاها في صقع ناء وسوف تكون ـ حسب توقّعي ـ حربا ضروسا طاحنة.

قد تنازل أبي «**لايرتوس**» عن العرش منذ أشهر قليلة عندما أحسّ بثقل الشيخوخة وأحلّني مكانه. وبدأت ألمّ شعث قوم دفعتهم الفاقـة إلى الفتنـة وحبك المؤامرات لافتكـاك الحكم. وكنت قـريب العهـد بـالـزّواج من «**بينيلوبي**» وقد أنجبت لي «**تيليماخوس**». فإبني الرّضيع كان محتاجا إلى رعاية أبيه وزوجتي الشّابة لم تأخذ نصيبها من عطفي وحناني.

وقـدّمت للملكين أعـذاري وأضفت قـائلا: إني لا أستطيـع أن أسـاهم في الحملة إلاّ بسبعة سفن مع ما تحمله من مقاتلين. وما سيكـون شـأن هـذا العدد القليل في حملة **يونان** العظيمة؟

ولكن ألحّا عليّ فقبلت عن مضض أن أقـود سفني وجنـودي في المـوعـد المضروب إلى الميناء الذي قُرِّر أن يكون منطلقا للأسطول الغازي.

قالت:

ـ اختطاف أمير أجنبي لملكة من ملكـات **يونان** اعتداء صارخ. من حقّكم جميعا أن تشنّوها حربا ضروسا على المعتدين.

قال:

- أتظنين، يا سيّدتي، أن الشّعوب وقادتها تقدم على معركة غير مأمونة العواقب لأجل امرأة اختُطفت في ظروف مريبة ولو كانت تلك المرأة أنبل قومها وأجمل نساء عصرها.

قالت:

- قل لي، يا أوديسيوس، قد رأيت **هيليني** عن قرب فهل **تعتقد** أنهّا أجمل نساء عصرها؟

قال:

- سكّان **اسبارتا** مولعون بتربية الخيل. ونساء **اسبارتا** لهنّ جمال المهرات بأعناقهنّ الطويلة وعضلاتهنّ المفتولة ونظراتهنّ الحادّة. وكانت **هيليني** واسطة عقدهنّ. ولكن ليس الجمال للخيل حكرا.

قالت:

- ماذا تعني، يا أوديسيوس؟

قال:

- أودُّ أن أصارحك. نعرف من الحسناوات في بلاد يونان من يضاهينها ولا يشبهنها. لأنّ الجمال الوان. ولا سبيل إلى تفضيل هذا اللّون على ذاك. أعتقد أن كلّ ما قيل عن جمال **هيليني** فيه كثير من الغلوّ والمبالغة.

قالت:

- سامحتك الآلهة، يا رجل، تبخّر حلمي. كنت أتخيل الآلاف المؤلّفة من البشر يزحفون كالأمواج ويرتطمون باسوار **طروادة**، هازئين بالموت الزّؤام لأجل استرداد امرأة فاتنة لا تعدلها امرأة في الدّنيا، حملوها آمالهم وأخيلتهم وكلّ ما يكسب حياتهم معنى.

قال:

- سيّدتي، قدرة البشر على نسج الأساطير عجيبة. **وهيليني** أحلى أسطورة أبدعها شعراء **يونان** ليخفوا دمامة حرب هوجاء تحت رداء برّاق.

صدّقيني يا سيّدتي الفاضلة! لم تنطلق الألف سفينة في الحقيقة للأخذ بثأر رجل اختطفوا له زوجته، فحوّل نكبته الشّخصيّة إلى قضيّة قوميّة. بل للاستيلاء على كنوز مدينة ثريّة في القارّة المقابلة وفتح طريق تجاريّة كان اليونانيّون الجائعون في أشدّ حاجة إليها.

قالت:

ـ كيف ذلك؟

قال:

ـ أحسست من اللّحظة الأولى أن الحرب التي كان يدعو لها **مينيلاس** مستنصرا بأخيه **أقاممنون** ليست حربا عادلة وأن قضيّة اختطاف **هيليني** لم تكن إلاّ ذريعة وخدعة. وبقي ذلك الخاطر في ذهني بعد مغادرة الملكين لجزيرة **ايثاكي**. فأردت أن أسبق الأحداث قبل أن تتمّ التخضيرات للغزو المتوقّع، فسافرت إلى **ارقوس** والتقيت **بأقاممنون** وقلت له: قد استجاب لك جميع ملوك **يونان** لإزالة العار الّذي لحقنا جميعا عندما وقع اختطاف **هيليني**. واستجبت أنا أيضا لندائك متضامنا مع الجميع. ونحن نعدّ السّفن والسّلاح والذّخيرة في كلّ الموانيء. ولكن الحرب لها طقوسها وتقاليدها. ومن تقاليدها. أن يُرسل وفد للتّفاوض مع العدوّ في شأن الاعتداء الذي وقع والبحث معه عن طريق سليمة لتسوية النّزاع، فأرسلْني مع وفد من اليونانيّين إلى الشّيخ **برياموس** ملك **طروادة** للمطالبة برجوع **هيليني** إلى وطنها وبغرامة حربيّة مجزية. فإذا قبل ملك **طروادة** طلبنا لم نشهر عليه الحرب. وإذا رفض واصلنا حشدنا لجيوشنا وقمنا بالغزوة.

قبل **أقاممنون** مطلبي وعيّن قائدين من قوّاده اصطحبتهما. وركبنا سفينة شقّت بنا بحر «ايجه» وأرسينا في ميناء مدينة في مدخل مضيق **البوسفور**.

واستقبلنا ملك **طروادة** بحفاوة فائقة وشكوناه الإعتداء الذي وقع علينا جميعا من طرف ابنه «**باريس**» الذي اختطف ملكة من ملكاتنا في عقر دارها في حين أنّه نزل ضيفا مبجّلا على زوجها «**مينيلاس**» وطالبنا بأن تعود «**هيليني**» معنا مع ما حملته معها من الحليّ والجواهر واللّباس وأن يدفع لنا غرامة مجزية نتّفق على مقدارها. وفي حالة رفضه لطلبنا فإنّ شعوب البلاد اليونانية المتضامنة لرفع العار الذي لحقها ستشنّ الحرب على المدينة.

أنصت إلينا الشّيخ **برياموس** ولم يفقد في أيّ لحظة توازنه وقال: أدركُ جيّدا أنّ ما قام به الأمير ابْني عمل شنيع يُندى له الجبين. وقد عاتبته العتاب الشّديد على فعلته النّكراء المُنافية للشّرف والّتي قد تعرّض المدينة الّتي ازدهرت بفضلَ السّلم المستتبّ إلى أهوال حرب لا نأمن عواقبها. إنّه الإبن الخاسر من بين جميع أبنائي. يتباهى بجماله كالمرأة. ويتعاطى القرصنة واللّصوصيّة في البحر. إنيّ مستعدّ للإستجابة لطلباتكم إذا رضيت **هيليني** بالعودة معكم. أقترح عليكم أن تقابلوها على انفراد وتسألوها عن

الظّروف التي أحاطت بمغادرتها لبيتها لامتطاء ظهر السفينة مع إبني «**باريس**».

وقادنا حاجب إلى جناح القصر الّذي تسكنه، وأدخلنا بيتها، وأغلق الباب، وبقي ينتظرنا خارجه. فوجدناها تنسج على منسج قائم رداءا بخيوط مختلفة الألوان لترسم على النّسيج صورا.

فلماً رأتني قامت مذعورة. كانت لابسة رداءا أبيض من حرير ينزل إلى القدمين. وكانت قامتها أطول من قامة النّساء. فكأنها إلهّة تجلّت. وبقيت مبهوتة لا تقدر على الكلام. فاقتربت منها لاخفّف من روعها . ونظرت إلى الصّور المرسومة على النّسيج فرأيت صورة مدينة مسوّرة في أعلى جبل يُشرف على مضيق بحر. وشاهدت سفنا تعبر المضيق تحت المدينة.

فقلت لها: ما أجمل هذه الصورة يا **هيليني**. أنت أمهر اليونانيّات في النّسج والتّطريز بالإبرة والتّوشية بالألوان. قولي لي: ما اسم هذه المدينة التي استهوتك فرسمتها على هذه القطعة من النّسيج.

قالت: هي مدينة «**طروادة**» يا **أوديسيوس**. وقد أمست لي موطنا.

قلت: موطنك «اسبارتا». وقد اتينا لرفع الضيم الذي نالك باعادتك الى زوجك وابنتك وموطنك.

قالت: ولكن يا **اوديسيوس**. أنا لا أريد أن أعود. غادرت **اسبارتا** وبيت **مينيلاس** راضية ولم يكرهني أحد ولم يختطفني **باريس**.

قلت: كيف تنكرين أن **باريس** اختطفك؟ وهذا أمر لم يخف على أحد في البلاد اليونانية؟

قالت: جميعكم أخطأ التقدير. ركبت سفينة **باريس** عن طيب خاطر حاملة معي الحلي والجواهر وأثمن اللّباس. لم يقتحم **باريس** بيتي لاختطافي واختلاس كنوزي. بل ذهبت إليه بمحض إرادتي ومعي أنفس ما أكسب.

قلت: ولماذا فعلت هذه الفعلة؟

قالت: لأنيّ أحبّه.

قلت: ألا تستطيعين أن تراجعي نفسك فتقبلي العودة معنا إلى بيتك؟

قالت: لا، يا أوديسيوس. أرفض أن تقتحم السّياسة حياتي الشّخصيّة. مالي وللإعتبارات السّياسيّة التّي تحدوكم؟ تزوّجت **مينيلاس** ثمّ كرهته يوما وسئمت الحياة معه وفارقته. إنه رجل محدود الآفاق، فاقد للذّكاء والرّقة. ففراقي له أمر يعنيني ويعنيه ولا يعني غيرنا. الدّليل على قصوره وحماقته هو أنه جعل من خيبته في حياته الزّوجية قضيّة عامّة يتداولها

النّاس. لقد أبدلته، يا أوديسيوس، برجل غيره أتاح لي الرّحلة واكتشاف فضاءات أرحب وعاملني برفق. فأنا ـ كما ترى ـ سعيدة.

قلت: هل تستطيعين تحقيق سعادتك وأنت غريبة بعيدة عن موطنك وأهلك ومراتع صباك؟

قالت: قد طويت الصّفحة يا أوديسيوس وجدّدت ذاتي. فلن أعود معكم.

قلت: هل أملوا عليك هذا الموقف أم هل تعبّرين بصدق عمّا يختلج في صدرك؟

قالت: أنا أميرة ومن أعرق البيوتات، يا أوديسيوس، وأنت أعرف النّاس بذلك. لا يملي عليّ أحد موقفا لا أرتضيه.

ولطالما حاولنا اقناعها واستمالتها إلينا فلم نفلح.

فخرجنا من بيتها وعدنا إلى «**برياموس**» وأعلمناه بما جرى وودّعناه.

وعدت إلى **أقاممنون**. وعندما أرسيت في الميناء قبل التّوجّه إلى **أرقوس** عاصمة ملكه شاهدت ثمانين سفينة حربيّة مجهّزة وعلى أهبة الإقلاع. وشاهدت حركة حثيثة، وجنودا مدجّجين بالسّلاح ينتظرون الأمر بركوب السّفن.

وقابلت «**أقاممنون**» واطّلعته على نتيجة سفارتنا وأعلمته بأن الحرب ضدّ مواطني **طروادة** أصبحت لا مبرّر لها لأنّ اختطاف «**هيليني**» لم يقع ولأنّ «**هيليني**» نفسها مصمّمة على البقاء في مدينة «**طروادة**» مع زوجها الثّاني الّذي اختارته راضية وعن طيب خاطر.

فثارت ثائرته وقال: لا سبيل إلى التّراجع، فقد دعونا للنّفير وحشدنا الجيوش وأصلحنا السّفن وجمعنا السّلاح. فشعوبنا الفقيرة الرّانية إلى فضاءات أرحب وخيرات أوفر لن ترضى بنزع السّلاح بعد أن أذكينا فيها الحمية وسعّرنا في النفوس جذوة الطّمع. وإنّها لتحتاج لتصدق عزائمها إلى مثل أعلى تضحّي في سبيله بالنّفس والنّفيس ولو كان ذلك المثل وهما وزيفا. إذن، ستقلع سفن أسطول الحلف اليوناني في الموعد المحدّد تحمل الجيش. وستضرب الحصار على مدينة **طروادة** بدعوى غسل العار. وسنطالب تحت أسوار المدينة أهليها بإرجاع **هيليني** المختطفة وكنوزها لنا ولو كان الإختطاف كذبة.

فعلمت أن قُضيَ الأمر، وأنّ حرب **طروادة** ستندلع لا محالة.

الطّاهر قيقة

شعر

قصيد العنْقَاء

عبد الحميد خريف

هَذَا زَمَانُـكَ يا عُمَرْ
الخَيْلُ واقفَةٌ بِبَابِ اللَّيْلْ
سرُجٌ عَلَيْهَا فَوَارِسُ
منْ ألْفِ عَامْ
فِي محطَّاتِ السَّفَرْ

هذا زمانك
فاسْتَفِقْ
والبَسْ تُـرَابَكَ
واغتسلْ بالشَّمْسِ
واسْتَبِقِ الرِّيَاحْ

يَا فَارسَ الْمَوْجِ الرَّمادي
أَطْلِقْ حصَانَكَ
واخْتَطفْ قَمَرَ السَّهَرْ
وَأَعِدْ نوَارسَ بَحْرِنَا
واطلقْ سرَاحَ البرْقِ
واحْتَضنِ القدرْ

نَحْنُ هُنَا
مِنْ ألْفِ عَامٍ نَنْتَظِرْ

غيمٌ تَعُودُ بِنَا مَطَرْ
تَرْوِي مسَافَات الضنَّا
وَتخـيطُ بالشَّجَرِ الشَّجَرْ

وحدي المُسَافرُ في بَرَايا اللَّيْلْ
لاَ أحَدٌ سِوَى العَنْقَاءْ
تتْبعُني وتحْرسُني
وتأْكُلني إذا جَاعَتْ
وَتُعيدُني حَيًّا مَعَ الأشْبَاحْ
حتَّى إذا عَادَ الصَّبَاحْ
تَرْمِي عَلى جَسَدِي الجَنَاحْ

وَتَطيرُ بي
تجْتَازُ صَحْراءَ الدُّخَانْ
وَمَغَاوِرَ القَتْلِ المُبَاحْ

... هذَا هُوَ الفَجْرُ الرَّمادي
يمْشِي عَلى أُفْقِ المَنَامْ

سَقَطَ الصَّبَاحُ عَلىَ الظَّلاَمْ
فاسْتوَى قَصرُ الخَليفَةِ بِالْخيَامْ
وتَـهـدَّمَ السُّورُ الْخُرَافي
خَرَجَتْ جمَاجمنَا السَّجِينَهْ
والبَحْرُ عَادَ من الْقَيَافي
وَعَلَىَ صَهيلِ النُّورِ فَاجَأني عُمَرْ
خَيْلٌ مُذَهَّبَةُ السَّنَابك
تَسْتَفِزُّ بَقَايَا حُلْمٍ نَامَ في حُضْنِ الْقَمَرْ
صَوْتٌ يَلُوحُ وَيَنْدَثِرْ

يَا فَارسَ الْعَنْقَاءْ
هَذي مَقَابرُنَا
مَا بيْنَ أرْضِنَا والسَّماءْ
وَطَنٌ فَقَطْ
وَطَنٌ نُرِيدُهُ لِلِّقَاءْ

عبدالحميد خريّف

ليليّة (2)

محمّد رضا الكافي

كان القطّ الأسود ذو العينين الخضراوين المؤتلقتين كالماستين صافيتين قد نطّ من فوق السياج المقابل، فارتطم بصندوق يتوسّط الرّصيف الضيّق، وفقد توازنه، فتدحرج على قارعة الطريق المعبدة، ولم يكد يتمالك نفسه، وينتفض في مكانه ككبّة الصوف ليستقيم على قوائمه الأربع، حتى داهمته سيارة «غولف» سوداء، دلفت بغتة من المنعطف، واخترقت غشاوة الظلام بأضوائها الصفراء، النزقة، وعبرت فوقه كدوّامة من الهواء، لتختفي في منعطف آخر، وسط عاصفة من الأزيز، والهدير، والدخان، والغبار، والحصى المتطاير. ظل رابضا على الاسفلت برهة وجيزة، وعيناه تتسعان في الظلام بألق اخضر ذاهل، كأن المفاجأة قد شلّت في جسده كل حركة، ثم مدّ رأسه الى قائمتيه الخلفيّتين، وأخذ يعضّ عليهما بعصبية، ويلعقهما بلسانه الظئيل، ويمعن في التكوم على أوجاعه، كأنّه يريد بتلك الحركة اليائسة أن يخنقها داخله، ويكسر سكينها المدقوق في العظم بقوّة عظلاته المشدودة كوتر القوس.

دسّ العجوز صحن الألومنيوم والملعقة في جيب برنسه، وسار بخطى متثاقلة ناحية القط المسمر في الاسفلت، وسط بركة من الدم. لكنه توقف على بعد خطوة منه، فتحلّق حولهما سرب من القطط، ظلت تحوم، تذهب وتجيء ، تتشمّم دم الجريح، ثم ترتدّ فزعة الى الوراء، تئنّ بصوت واحد، في نبرة شكوى أقرب الى العويل منها الى المواء، منكسة الرؤوس، فزعة، حائرة. سحب العجوز الصحن من جيب برنسه، وقرعه بالملعقة، فنطّت القطط في حركة مباغتة، وانتظمت في سرب واحد على مبلطات الرصيف، وظلت رابضة على قوائمها في حالة تحفز قصوى، ترنو اليه بعشرات

العيون المشعة في الظلام كالكريات المكجّجة، وقد تحول أنينها الى نوع من الهدير الرتيب، أضفى على الموقف مزيدا من الوحشة. اعاد العجوز الصحن والملعقة الى جيبه، وانحنى بظهره المقوس على القط الأسود، ومرر راحة يده اليمنى على وبر راسه، فاسترخى الجريح تماما، وأسلم جسده المكلوم الى تلك اللمسات الرقيقة، وان لم تخفف من اوجاعه، بقدر ما سكنت من روعه، واستلت من قلبه المصطخب شوكة فزع قاتل.

كان الامر قد قضي، لما سرت في جسد الهالك رعدة اخيرة، لفظ اثرها آخر انفاسه قبل ان يريح رأسه على بركة الدم الذي لم يجف بعد، ويهمد تماما. ظل العجوز يحلق في الجثة برهة وجيزة، ثم استقام على قدميه، ساهما ببصره في المنعطف حيث اختفت السيارة، كاتما في احشائه موجة هادرة من الغيظ والاحساس الموجع بالذّنب. ثم تمالك نفسه، وانحنى على الجثة من جديد. مدّ يدا مرتعشة الى كومة اللحم الرخوة المهملة على قارعة الطريق. أمسك القتيل من العنق، غير عابىء لوبره الملطخ بالدم، رفعه الى فوق، وسار به حتى الرصيف المقابل، ليلقي به وسط الفوهة المشرعة لأوّل صندوق قمامة اعترضه. لما تدحرجت الجثة لتستقرّ في قعر الصندوق، ضرب العجوز كفا بكف، بصق على الارض، ثم سحب صحن الالومنيوم من جيبه، وراح يوقّع عليه بنقرات خفيفة من الملعقة، فيما نطّت القطط بحركة واحدة، وتجمّعت حوله، وعادت الى لهوها، تركض امامه، تتسلّق الأسيجة، تتسلل تحت السيارات الرابضة على حافة الطوار، تختفي برهة، ثم تلحق به، ترتطم بساقيه، فتكاد تفقده توازنه، وتوقعه أرضا، لكنها لا تعبأ لكلمات التهديد المتدافعة بحنق متزايد على شفتيه المزرقتين من كثرة التدخين، فتواصل رقصاتها المحمومة على طول الشارع، متشاجرة حينا، ومتراكضة حينا آخر في كل اتجّاه، كاشّة باشّة، مهادنة، مخاتلة، حانقة عاشقة، متوالدة من بعضها، منبجسة من الظلام، طالعة من الأركان، منسابة على المبلطات، قافزة من فوق الأسيجة، ناطّة من أعلى السطوح، متسلّلة من وراء العرصات، متهافتة عليه، كدأبها دوما في مثل تلك الساعة من كل مساء، حين يتناهى الى سمعها صوت نقرات الملعقة على صحن الالومنيوم، فتلمح العجوز المحني الظهر، الملتفع في برنسه الصوفي المهترىء، في ا لشتاء كما في عز الصيف، يدلف من هذا المنعطف او تلك الساحة، متعثرا، ساهما عبر شوارع الحي وأزقّته الشّاغرة السّاكنة، يوقّع صمتها الهامس بنقراته المتواترة الرتيبة.

كان العجوز قد أدرك السّاحة، لما سمع صوت كعاب نسائية تقرع مبلّطات الطّوار برهة، ثم تتوقّف فجأة ، فرفع رأسه ناحية الصوت، فإذا به

قبالة امراة جميلـة أنيقـة، تقف على بعـد خطـوات ثـلاث، في حـالـة تحفّز، مستنفرة الحواسّ كلها، ترمقه بنظرة مذعورة، وقد شدّت بكلتا يـديهـا على محفظتها اليدوية، تضمها الى صدرها، ضاغطـة بسـاقيهـا المنفـرجتين على كعبيها، وكأنها تستجمع بذلك كل طاقات جسدها الكامنة، لتنقذف في الهواء، وتحلق بعيدا، في اجواء المساء الدّبقة. كانت تغرز فيه ألق عينيها لحظـة، ثم تشيح عنه، لتنشبه في سرب القطط المتسللة في الظلام، متحفزة هي الأخرى، متوجّسة خطرا ما. عندها أدرك العجوز سبب فزعها، فنقر على الصحن بكل ما أوتي من قوة، فنطّت القطط بحركة واحدة، واستقرّت في صف واحد على الطوّار المقابل، وظلّت تشرئب بأعنـاقهـا المـدودة وعيـونهـا المشعـة حيرة وذهولا. قال العجوز في نبرة ارادها أبوّيةً مطمئنة، وهو يتنحّى عن طريقها، ويلحق بسرب القطط على الطوار المقابل:

ـ لا تخافي، فكلها قطط أليفة، لا تمسّ أحدا بسوء. فهي تخـاف حتى من ظلها.

قال ذلك، فأدرك غباوة الموقف، وندّت عنـه ضحكـة قصيرة لم يقـو على ردّها ، ترقرقت بها حنجرته المقرّحة بدخان السجائر، فتوّجها بنوبة سعـال مرة، انفجر بها صدره، فظل جسده يهتزّ لهـا بعنف، ويتثنّى، يتلقف نفسـا فالتا، ولما تمكّن بعد طول جهاد من ابتلاع ريقه، والتفت ناحية المراة، لمحها تلتهم الطّوار عند المنعطف، وقد أضـاء المصبـاح البلـدي بـدلتهـا الـزرقـاء الفاتحة، وشعرها الاسود الطويل المنسدل على كتفيها، قبل أن تختفي تماما، فتظلّ طرقات كعبيها على مبلّطات الطّوار ترجع في أركان الساحة، ثم تخبـو شيئا فشيئا، فيعود الحيّ الى وشوشة صمته الهامس.

بصق العجوز على الأرض، ومـرّر قفـا يـده اليمنى على شفتيـه وذقنـه، يمسح مـا علق بـه من طشيش اللعـاب، ثم عـاد الى الصحن ينقـره بظهـر الملعقة، يدعو ما تأخّر من قطط الحي عن موعد الوليمة المسائية الى اللحـاق بقافلته المتـدحـرجـة على الطّوار في مـوكب ضـاجّ، ينطلق من سـور المقبرة البحرية المنحدر حتى رمال الشاطىء، ثم يدور يمينا عند نافورة الماء التي جف نبعها من زمان، ويرتقي الشارع الفسيح المحاط بفيلات أنيقة ضخمة، وصولا الى الساحة، حيث تلحق به آخر القطـط المتلكئـة في القـدوم، ويبـدأ النزول عبر الممر الرملي الضيق المؤدي الى الشاطىء، ليتوقف أمـام البـوّابـة الخشبية الزرقاء لفيلا مضيّفة الجوّ العزباء، الآنسـة كـريمـة، او «العـانس الحمراء»، كما يحلو لبعض سكان الحيّ أن يسمّوها..

عالج العجوز الصحن بنقرتين أخيرتين، ثم دسه في جيب برنسـه، وألقى

نظرة متعبة على الامتداد الاعتم للماء والرمل. كان القمر المكتمل قد بدأ ارتقاءه فوق خط الافق، قرصا اصفر ينوس بأضواء شفيفة ذاهلة، تضفي على المشهد البحري مسحة من حزن كامن. القارب راسب في مكانه، كذلك صف الصخور السوداء، تصطفق عليها الأمواج القادمة من العمق، ويحفر الماء قاعدتها، وتتآكلها الطحالب، وتنفخ الريح المرملة في فجواتها، لكنها لا تتزحزح من مكانها، وإن كانت تبدو أحيانا كأنها تتكوّم على نفسها، تستجمع كل طاقتها كي تنقذف في البحر.

كانت بعض القطط قد نطّت بعد من فوق السياج الواطىء، وبدأت ترتع على طول الحديقة وعرضها، معربدة، تشاكس بعضها، متهافتة على آجام العشب الجاف، وأصص الأزهار، وغصينات الليمونة والمشمشة، لما دفع العجوز البوّابة الخشبية، وترجّل على الممشى المبلط بالحصيات الملساء، فاسحا مجال الدخول لما تخلف من سرب القطط في الخارج، بسبب الهرم، أو الوهن، او السمنة.

تردّد العجوز برهة أمام مدرج الفيراندا، وفكّر في طرق الباب الداخلي لاعلام صاحبة البيت بحلوله، لكن النوافذ المغلقة، والستور المنسدلة على تربيعات الزجاج، والجدران الصماء المختومة بالظلمة وبالصمت كانت كلها تنبىء بشغور المكان، فأشاح عن الباب، وأوغل في الممشى الجانبي للحديقة باتجاه مستودع النفايات، وقد سبقه إليه سرب القطط التي ربضت أمام بابه المغلق في شكل حلقة من عشرات العيون المؤتلقة نهما، مصوبة إليه كلها كسهام من ضوء حارق.

جاهد العجوز كي يفسح لنفسه طريقا بين كتل اللحم، والشحم، والعظام المكومة، على حصيات الممشى. وبعد مشقة كبيرة، أدرك الباب الخشبي المثلوم بشروخ عميقة، ودسّ المفتاح في القفل، وأداره دورتين، دافعا إياه بضربة خفيفة من كتفه الأيسر، وما كاد يدلف الى الداخل، ويضغط على زر الاضاءة، حتى تدافعت كتل اللحم، واكتست أرضية المستودع بحركة مسعورة، وأخذت تنطّ فرق الصناديق الفارغة، وسطول النحاس، وأواني الطبخ القديمة، وقوارير الزجاج، وكل الاسقاط التي كان العجوز يلقطها من المزابل، ويجمعها هناك، في انتظار أن يعثر لها عن شار كريم، فأحدثت بشغبها قرقعة ارتجت لها جدران المستودع، ورجعت أصّداؤها على طول الشاطىء.

استبدّت بالعجوز موجة من الغيظ. فلوّح برجله اليمنى، وانهال بها على بطن هرّ عجوز في جثة ضخمة كان قد أنشب أنيابه في عنق أنثى، وظلّ

يتعثر بقائميته الخلفتين، يحاول ارتقاءها، لما تلقّى الضربة، فتدحرج على أرضيّة الاسمنت، وارتطم بخشب الباب، ثم تمالك نفسه، وانقذف في ظلام الحديقة، راكضا دون وجهة. كانت الحركة سريعة حاسمة، تسمّر لها بقية القطط، كل في مكمنه، فأجال عليها العجوز بصره زاجرا، وقد زاد الحنق من حفر تغضنات وجهه الذي بات كورقة كرتون مدعوكة، وانحنى على كيس الطعام المدسوس تحت طاولة خشبية عتيقة أتى عليها السّوس من زمن بعيد، وما أن سحبه قليلا حتى تناهى الى سمعه صوت أنثوي مألوف، فتسمّر في مكانه هو أيضا، وظلّ منحنيا على الكيس، يشدّ عليه بقبضتي يديه، ويرهف سمعه الى الخارج:

- عم صالح!

فعلا ، إنّه صوت الآنسة كريمة تنادي عليه.

أعاد العجوز الكيس الى مكانه، بعد أن شدّ وثاقه جيدا، وكشّ على القطط بحركة تهديد من ذراعه، ثم أطلّ براسه في إطار الباب ، فلمح سيّدة البيت في نافذة غرفة نومها، تشرئب ناحية المستودع برقبتها الطويلة، وهي نصف عارية . منفوشة الشعر، ملفلفة في ملحفة بيضاء تكاد لا تغطي كتفيها. اندهش لرؤيتها في الأوّل ، فقد كان على يقين من أنّها لم تكن في البيت لما وصل إليه منذ قليل، لكنه تمالك حيرته، وأجاب مطمئنا:

- لا تخافي. لقد وصلت منذ قليل. كانت كل الأنوار مطفأة، فلم أتصور أنّك نائمة في مثل هذه الساعة.

جاءه صوتها رخيما، مثقلا بالنوم، منغمسا بنبرة غنج لم يعهدها فيها من قبل، فأوعز ذلك لمخلفات نعاس ثخين:

- قلت لك ألف مرة: لا تتركها تدخل المستودع. جميل كل هذا الضجيج الذي أحدثته...

تأتأ العجوز، ولم يجد ما يجيب به، فأحنى رأسه، يكتم غيظه، ولما تنحّت مخاطبته من إطار النافذة، وتوارت خلف السّتور الشّفّافة ، لوّح بقبضة يده اليسرى في الهواء، وانهال بها على خشب الباب الخرب، يكبت داخله، احساسا خارقا بالعجز، ثم عاد الى كيس الطعام ، يسحبه الى وسط المستودع ، غير عابىء لعشرات العيون التي كهربها الذعر، فظلّت تترصّد حركاته، متحفزة ، تكاد ان تنقذف من جحورها، فإذا بالصّوت النسائي الرّخيم ، يباغته من جديد:

- عشاؤك على طاولة المطبخ. خذه معك إن أردت ، واغلق الباب وراءك بالمفتاح، فأنا لا أنتظر أحدا هذا المساء.

حرّك العجوز رأسه في حركة استخفاف: «أكيد أنّ الذي كانت تنتظره قد وصل، وربما كان ممدّدا بعد على السرير». قال ذلك في نفسه، وهو يطل برأسه في إطار الباب. كان يريد أن يجيب بأنّ مزاجه سيء هذا المساء، ولا يشعر بأيّة شهيّة الى الطعام، لكنّها توارت من جديد خلف الستور، فتناهى الى سمعه صوت ضحكة قصيرة، تبعتها وشوشة هامسة. ظلّ واقفا على العتبة، مصيخا بسمعه ناحية النافذة، لعلّه يتعرّف على الأصوات الخافتة المنبجسة من الشقوق، دون جدوى، فقد كان الهدير الرتيب للأمواج المتدافعة على الشاطىء يحشد رأسه بالأصداء الخاوية. سار خطوتين باتجاه النافذة، ثم توقف في مكانه، وأشاح عنها بحركة مذعورة . ماذا لو عنّ لها شيء ، فأطلّت مرّة أخرى من وراء ستور النافذة، وضبطته في هيأة تلصّص سافرة ؟ سرت في بدنه قشعريرة باردة، ونز منه عرق غزير ، بفعل الخجل ، أو الفزع ، او كلاهما ، فلعن الشيطان، وملأ فمه باللعاب، ولفظه على الأرض حامضا، مرًا ، كمن يبصق ما علق بطرف لسانه من كلام دبق بذيء كان يعجز عن كتمانه طويلا.

«لماذا كلّ هذا الحقد، وهذا الفضول البائس، وهذا التنصّت الحقير؟ أيّ حقّ لعجوز مثلي على امرأة فتحت له بيتها، وآوته، ولم تبخل عليه بالرغيف الطازج، والكساء الدافىء، والكلمة الطيبة؟ وما الذي سيجنيه من الرّبش في حياتها: من تستقبل في بيتها، ومتى، وأيّة علاقة تربطه بها؟ فليكن صديقا عابرا، أو عشيقا قديما، أو مضاربا، أو لصا ، أو شيطانا رجيما؟ من يكون هو نفسه حتى يشعر بأنّه معنيّ بسلوكها، وشكل معاشراتها ، وتفاصيل حياتها الحميميّة: كيف تضحك، وماذا ترتدي، ومتى تعود الى بيتها في المساء ؟ صحيح أنهّا في سنّ يؤهّلها لكي تكون له بمثابة البنت التي تمنّى أن يرزق بها يوما، وأنّه يسلك إزاءها أحيانا سلوك الأب الغيور، لكنّها تظلّ، مهما فعل ، غريبة عنه، وأنّى له أن يطلب منها أكثر ممّا جادت به عليه؟»

لعل هذا ما ظلّ العجوز يفكّر فيه ، وهو يسحب الكيس، يفتحه، يدسّ فيه ذراعه اليمنى حتّى المنكب، يغرف الطعام (وهو خليط من فضلات موائد سكّان الحيّ)، يكوّمه في أواني قديمة من البلاستيك، يدفعها، حين تمتلىء، بضربة خفيفة من قدمه، فتستقرّ كلّ واحدة منها في ركن، وتتحلّق حولها خمس أو ستّ قطط، تبدأ بالتدافع، والتراشق بالمخالب، والكش على بعضها البعض، ثم تذعن لحتمية تجاورها الخانق، وتتصالح، وقتيا على الأقلّ، فتدسّ رؤوسها الصغيرة وسط الحلقة، مادّة أعناقها ناحية الطعام، تلعقه بألسنتها الضئيلة الحمراء بنهم حيواني شرس، فلا ترفع رؤوسها إلاّ لترى ما إذا بقي في الكيس ما يضاف الى آنيتها التي بدات تفرغ بشكل يدعو الى

اليأس. لكنها سرعان ما تشقّ لنفسها طريقا الى ما تبقّى من خليط الخبز المضمّخ بالمرق، ونتف اللحم، والخضار المطبوخة، مكتفية ببعض لقم أخرى تزدردها على عجل، قبل أن تشيح معا عن الآنية الفارغة، وترنو بنظرة ذلولة الى وليّ نعمتها، وتنسحب في الظلام، تاركة العجوز في ركنه، يصارع نوبة مرّة من السعال، متنفضا في مكانه، متلوّيا، ممعنا في الضغط على بطنه، منحنيا بظهره حتى تكاد جبهته أن تلامس الجليز البارد.

مساء آخر يتقدم . باردا. بطيئا، مملاً، راشحا بالسأم وبالعزلة... مساء أملس كقطعة صفيح، تندلق عليه الأوقات فلا تعبر، تظلّ رابضة على الصّدر، تشدّ اليه وتر حزن قديم، وتحفر، فقط تحفر في النّفس نفس الهوّة الشاغرة دوما... قدينهض من نوبته، يجمع أواني البلاستيك، يصبّ عليها الماء من دشّة الحديقة، ينظّفها مما علق بها من زيوت المرق، ثم يعيدها الى مكانها تحت السرير، ويوضّب كل شيء في المستودع، قبل أن يلفلف رقبته جيدا في كوفية القطن الصفراء، ويضغط على زرّ النور يطفئه، ويغلق الباب بالمفتاح، ويتسلّل في المشى المحاذي لغرفة نوم الآنسة كريمة ، دون أن يحُدث صوتا، أو يرهف سمعه الى النافذة، كاتما حتى أنفاسه ، ويدلف من بوّابة الحديقة الى الشاطىء ، ويوغل في شوارع الحي أو أزقّته الشاغرة إلاّ من السيارات الرابضة على الأرصفة، ونُسالات الضوء المنسابة على هامات الشّجر من النوافذ والشرفات، وخشخشة أجهزة التلفزة، وشكاوي الاطفال، وهمس النساء، ويظل يتسكع دون هدف، كدأبه دوما حين يثقل الصمت، والعزلة، والوحشة على صدره، ويحتشد قلبه بدماء الحقد السوداء، وتحفر رأسَه آلافُ الكلمات الحانقة البذيئة... وقد تقهره نوبته... ويخونه النفس الهارب، فيرخي جثته على حشيّة السرير، ويتمدّد على ظهره، ويرشق عينيه في السّقف، يتوسّل الى هبّة هواء مكابرة يملأ بها صدره الخاوي، مرهفا سمعه إلى أنّات المساء الطّالعة من التّراب، والعشب ، والحجر...

محمد رضا الكافي

شعر

قتيل الليل

سمير الخياري

تمرّ
كأيّـة رائحة لم تصِلْني
كأيّـة غادية
حمّلت مهجتي ريحها
لم تهبني تفاصيلَها
لا أريج الحمام المعشّش في الناهدين
تمرّ... كبارقة الصّحو
حين تتوّجني لوحةٌ ـ بالتّلاوين مثقلةٌ
دهشةً وانصرافًا
إلى ألف بابٍ من اللّـغة العِـطرَهْ

●

أمرُّ السّجائرُ بين الأصابعِ
محرقة محرقه
والضّياع الرهيبُ على خطوة ظمئه
أمرّ... حمامةَ حبّ
تخرُّ... على عبث الظّـلمة الصدئه.

●

يا المغنّي الذي لا يغنّي
تأنّ قليلا
فإنّـي هنا جسد يشتهيك
وإنّـي على بعد حزنين منك..
انتشلني...
عساني أعمّد هذا الدّم المرّ حتى يسيل
ضياعا... مشاعا على الأرصفه
يا الذي لا تراني
أنا بعضك القابع الآن في الأسئله
فاختصرني
إلى قمّـة العيد...
نمضي لجلم النشيد
يؤسّس دولتنا المقبله

لطف

دينو بوزّاتي
تعريب علي ساسي

في بلد ما، ينفّذ حكم الإعدام بلطف كبير، وهذا مثال على ذلك:

حالما يكون الحكم قابلا للتّنفيذ، وقبل إعلامه بتاريخ التّنفيذ يقاد المحكوم عليه - ولنفترض أنه يدعى ارنستو ترول، منجّد، قاتل زوجته بالسمّ - الى إدارة السجون بدون أغلال.

هناك يتمّ إجلاسه على مقعد وثير في مكتب المدير،تقدّم إليه سجائر وقهوة وحلوى، ثم يخرج الحرّاس تاركين المدير والمحكوم عليه منفردين.

يأخذ المدير الكلمة:

«اذن، سيّد ترول، لقد حُكم عليك بالموت، غير أنّه من واجبي أن أطمئنك، يعني أن أشرح لك كيف أنّه - بمعنى مّا - لا يتعلق الأمر إلاّ بحكم نظري قبل كل شيء.

- نظري ؟

- نظري، نعم. لأنّ الموت في الحقيقة غير موجود.

- ماذا يعني غير موجود؟

- أريد أن أقول لا يوجد كعقوبة، كقصاص، كمأساة، كدافع الى الخوف والقلق. والعالم، في هذا الشأن، مملوء بالأحكام السابقة. ولنترك جانبا الألم البدني الذي هو، على الأقل في حالك، بعيد عن كل نقاش، نظرا لجودة تجهيزاتنا.»

ويرسم على شفتيه ابتسامة ديبلوماسية ثم يواصل:

«أتكلّم عن الألم المعنوي، المهيب بصفة غير منصفة، كما أتمنى أن ابيّن لك ذلك.»

«لننظر قليلا، لماذا يخاف الانسان من أن يموت؟ الجواب تقريبا أبسط ممّا ينبغي. يخاف الانسان لأنّه بعد موته، لن يستطيع العيش، يعني التحرّك، الرؤية، السّماع الخ... كل الأشياء التي كان يقوم بها عندما كان على قيد الحياة. وكل هذا سيعذّبه كثيرا. لكن لكي نتمكّن من الإحساس بالألم فإنّ الشرط الضروري توفّره لذلك هو أن نكون أحياء. اذن فمن مات لن يتألّم، بل لن يستطيع حتى أن يأسف أو يندم أو يحزن أو أن يحس بأيّ شعور من هذا القبيل. وفي كلمات قليلة، عندما تحدث الوفاة، فإنّ الانسان لا يستطيع أن يتعذب بالموت.

أمر معنوي، المظهر السلبي للموت، الذي يوحي في الغالب بهذا القدر من الرعب، هو وهم سخيف.»

يردّ السّيد ترول قائلا: «تستطيع الكلام الى ما لا نهاية له، سيّدي المدير. إنّ ما هو قبيح في الموت ليس فقط عدم القدرة على القيام بالأعمال التي كنّا نقوم بها عندما كنا أحياء. إنّه أيضا الحزن على مفارقة الأشخاص العزيزين علينا، الى الأبد.

ـ برافو! لكنّك يا ولدي لن تتمكّن من الإحساس بهذا الحزن، بالتّحديد، لأنّك ستكون ميتا.

ـ ثمّ، سيّدي المدير، من يقول لك: إنّه لا يوجد أيّ شيء بعد الموت؟

ـ كنت انتظرك في الزّاوية، سيّد ترول، إنّه اعتراض أكثر من مبرر. وانّنا نصل بكل دقّة الى جوهر المسألة.

ـ إني أصغي اليك سيّدي المدير.

ـ حسنا. من البديهي أنّ هناك امكانيتين: إمّا وجود حياة ثانية كيفما كانت بعد الموت. أو عدم وجود أيّ شيء بعد الموت. الأمر واضح واستطيع القول بأنّه بعيد عن كل تعقيد. اذن، فلنأخذ الفرضية التي . . .

ـ لكنّي في الحقيقة. . .

ـ ليست هذه سوى فرضية، أعيد ذلك، لا تلزم بأي شكل ما يمكن أن تكون معتقداتك وقناعاتك الشخصية. لنفترض إذن، أنّك، يا سيّد ترول، لم تكن تؤمن بالآخرة. في هذه الحال، إن وجدت حياة ثانية، ستحصل لك مفاجأة كبرى، في صالحك تماما، ولن تجد سببا واحدا للتشكّي. إنّه من البديهي أنّ الأسف على الأشخاص العزيزين الذين كنا مضطرّين الى

مفارقتهم ، سيزول أو تقلّ حدّته عندما نكون على يقين من أنهّم سيلتحقون بنا في يوم من الأيّام.

بالاضافة الى التّعزية بأنّنا سنلتقي مجـددا، في الجهـة الأخـرى، بـأهلنـا وأصدقائنا الذين ماتوا قبلنا.

ـ ايه. على مهلك مع الأهل. . .

ـ آه! المعذرة. . . قال المدير الذي نسي أنّه يتعامل مع قاتل زوجتـه. . . على كلّ حال، يبدو لي أنّه الى هذا الحدّ ، لا يمكن أن يكون هنـاك اعتراض. والآن لنتأمل الاحتمال الثاني، المفترض فيه أن يكون العدم في الجهة الأخرى. لكن تماما لأنّه لا يوجد أي شيء، ولأنّ العدم يقتضي ويستلـزم انعـدام وجـودك أنت أيضا، فإنّه لن تبقى لك إمكانية الشّعور بذلك كما سبق أن قلنا. مجمل القول، لا مشكلة. لذلك يكون اليأس المعتاد للذين لا عقيدة لهم خاليا من أيّ أساس متين.

ـ لكنّني، سيدي المـديـر، لست ارتيـابيـا الى هـذا الحـدّ. لـديّ بـالعكس الإحساس بأنّ. . .

ـ حسن جدا. لنتأمّل الآن الانسان الذي يؤمن بـالآخـرة. إنّه من المنطقي قبل كل شيء، وبالضّبـط بسبب معتقـد كهـذا، أن يـواجـه المـوت بسكينـة ملحوظة. لنذهب بعيدا ولنتبعه في اللّحظة التي يجتاز فيها العقبـة الشهيرة. إنه يتقدّم، إنّه مرّ، إنّه ينظر حوله، إنّه يلاحظ انه مـايـزال مـوجـودا، ربّما بشكل مختلف تماما، لكنّه موجود. لقد جوزيت ثقتـه. إنّه يشعـر بـالعـزاء. و، مجردا من كل ثقل مادي، ربما يجد السعادة التي بحث عنها على الأرض دون جدوى، وهذا ممكن. وها نحن للمرّة الثانية أمام الفـرضيـة السّلبيـة. الانسان الذي يؤمن بالآخـرة يمـوت وفي الجهـة الأخـرى لا يـوجـد شيء. وبالرّغم من ذلك تؤدّي العملية وظيفتها. فهو ليس محروما من أيّ شيء ولا يوجد لا الوقت ولا المكان لخيبة الأمل. من أجل هذا أنـا متّفق معك يـا سيّد ترول العزيز . العقيدة امر جيد في كل الحالات.

ـ رهان بكل تأكيد، أليس كذلك؟

ـ أرى أنّنا قرأنا «باسكال» . وهذا يسرّني. لكن وحتّى أوضّح لك الأفكار أكثر، لماذا لا نقوم بتجربة؟

ـ تجربة؟ كيف ذلك؟

ـ نوع من العروض الرّمزية، خيال مسرحي تقريبا، مثـال تشكيلي، نـوع من اللّعب.

ـ وأنا، ماذا يجب عليّ أن أفعل؟» .

يضغط المدير على زرّ الهاتف الدّاخلي. في الآلة يصرّ صوت: «أمرك سيّدي المدير.»

«أرسل إليّ فيوريلا في الحال.»

المحكوم عليه قلق: «يبدو لي سيّدي المدير، أنّه من حقي أن أعرف: فيم يتمثّل هذا العرض؟ أرجو أن لا يتعلّق الأمر بمزاح ثقيل.»

ـ أبدا. هدفنا هو طمأنتك. الى حدّ الآن لم نستعمل غير الكلمات. والكلمات ليس لها سوى قيمتها. وأنا اوّل من يعترف بذلك. لكن ما سنقوم به السّاعة هو تجربة عملية. فكّر في الرحلات الفضائية. قبل الانطلاق يحبس رواد الفضاء داخل مركبة حتى يثقوا بأنفسهم ويتعرّفوا على المحيط الجديد ويتعوّدوا عليه. لكنّ المركبة لا تنطلق وليس هناك أي خطر. هكذا الأمر بالنسبة إليك. هذه التجربة، أعيد، توضّح لك الأفكار حول وضعيتك الحقيقية. أؤكد لك أنّك ستشعر بعد ذلك بالرّاحة. ليس لك إلاّ... آه! ها هي فيوريلا، إنهّا بطلة!»

تدخل فتاة في العشرين من عمرها، بهيّة الطّلعة ومثيرة، ترتدي تنّورة قصيرة جدا وقميصا سخيًّا في الكشف عن مفاتنها. صورة غير معقولة داخل سجن الموت.

«أظنّ أن التقديم ليس ضروريا، يلاحظ المدير وهو يتوجّه إلى المحكوم عليه. عزيزتنا فيوريلا خبيرة بهذه الخيالات الرّكحية الصّغيرة. عزيزتنا فيوريلا ترمز، في حالتنا ، بل نستطيع القول بأنهّا تجسّد الحياة الثانية. ولهذا السبب بالذات فإنهّا ستنسحب الآن... إلى اللّقاء، فيوريلا...

تخرج الفتاة. لكنّها قبل ذلك تغمز المحكوم عليه وتلقي إليه ببسمة وقحة.

المدير والمذنب ينفردان ببعضهما من جديد.

«وفيوريلا هذه»؟ يسأل السيّد ترول بإشارة تعبيريّة مبالغ فيها.

يضحك المدير: «أي نعم. أي نعم، بطبيعة الحال، إذا سنحت الفرصة... ستفهم الآن كم أن المسألة بسيطة. أترى هذا الباب؟ ليس لك إلاّ أن تفتحه وتمر الى الجهة الأخرى، في الحجرة الأخرى، غير أنّه من الممكن أن يكون الظلام سائدا في الجهة الأخرى، والظلمة قد تعني العدم. لكن من الممكن أيضا أن تكون فيوريلا بصدد انتظارك في الجهة الأخرى... أليست هذه التمثيليّة مناسبة؟

ـ لكن إذا وجدت الظلام فإنيّ..؟

ـ أنت، لا شيء، عزيزي السيّد ترول. في هذه الحال، وبما أنّه لا يوجد شيء، تعود بكل لطف الى هنا. الى مكتبي... نقطة، وكفى. بسيطة، أليس كذلك؟ أظن أن كلّ شيء مهيّأ هناك.

ـ ومن الذي يقرّر؟ أريد أن أقول من الذي يثبت أنيّ سأجد الظّلام أو ألقى الفتاة؟ هل هو أنت سيّدي المدير؟

ـ اطلاقا لا. الفتاة هي التي تقرّر وفيوريلاً هي المخلوقة الأكثر تغييرا لقراراتها في هذا العالم. هيّا، تشجّع. هل نحاول؟»

بخطى غير ثابتة، ينهض المحكوم عليه ويقترب من الباب. يمسك المقبض بحذر ويديره ببطء ثم يدفع المصراع بحذر شديد، فيلمح خيطا من نور، وفتحة، والرّوعة الوردية للّحم.

في هذه اللّحظة بالضبط، ومن فتحة مخفيّة بعناية في أحد جدران المكتب، يصعق رامٍ مختصٌ السّيد ترول برصاصة في قفا عنقه.

---

* لطف هي قصة قصيرة ماخوذة من المجموعة القصصية الليالي الصعبة لدينو بوزاتي.
* دينو بوزاتي، كاتب ايطالي ولد ببيلونو سنة 1906وتوفي بميلانو سنة 1972
من اهم اعماله: صحراء التتر ـ حب ـ حلم الدرج ـ الليالي الصعبة.
وقد اشتهرت أقاصيصه ورواياته بتحليلها لعبثية الوجود.

من موادّ العدد القادم :

- حمّودة باشا (مسرحية) .... عزالدّين مدني
- الإبداع والرّقابة (دراسة) .... جلّول عزّونة
- بدر شاكر السّياب (دراسة) .... يوسف الحنّاشي
- دياس كراولي (رواية) .... حافظ محفوظ
- شخصيّة العدد .... د. محمود طرشونة
- اللاّمنتمي (قصة) .... مسعودة أبوبكر
- تضاريس (قصة) .... التابعي الأخضر
- ناقوس (قصة) .... النّاصر التّومي

كُلُّ أرْضٍ جسدي

منوّر الملّيتي

ليسَ لي خلٌّ كي اخْلعَ القَلْبَ
وأهْديه تُوتَ العُمْرِ حبّةً حبّهْ
وليسَ لي ضدٌّ كي أفتَحَ الْحَرْبَ
وأُعْلنَ أني إمامُ الأوّلِينَ
وأنّ الحَقيقةَ هُنا في تلابيبِ الجُبّهْ
ليس لي خلٌّ
وليس لي ضدٌّ
أنا النِّدُّ
كلُّ مفردة وطني
وهذا الكلام مَدايَ وبُعْدي
وكلُّ أرْضٍ جَسَدي
وهذا الترابُ دمائي وحدّي
أنَا شَجَرُ البلادِ ومَاؤُهَا
وداءُ المفرداتِ ودواؤُها
كل نجمٍ خمش الظلام
أوْ ألقى على رميمِ القُرى السُّؤالَ
فهوَ غَمامي وناري
وكلُّ شجرة سلكتْ الدُّروبَ
أوْ مالتْ لتُضيءَ الأمَامَ
فهْي نَجْمةُ أثاري
وكلُّ مَنْ هَوَى ليَعْلو فهْو منّي
كلانَا يَنْهَضُ شامخًا منْ غُبارِ
الدَّمارِ
ليس لي خلٌّ ولا ضدٌّ
كلُّ خلٍّ ضدٌّ
تمدُّ له اليدا
حتى إذَا . . .
يَلْدغُكَ في الظّلامِ

تونس 1989/04/07

المسرح بين النّصّ والفرجة

مصطفى الفارسي

لقد أصبح الكاتب المسرحي في بلدنا وفي العديد من البلدان العربيّة وبصفة عامة في الكثير من البلاد النّامية يعيش مأساة حقيقيّة . فالقسط الراجع له من حقوق التأليف في حالة وجود قانون يحمي هذه الحقوق زهيد لا يغطّي تكاليف الأوراق والأقلام في كلّ الحالات بحيث أصبح من المشروع التساؤل عن هوية ما سمّي تارة بالتأليف الجماعي وطورا بالانتاج المسرحي المشترك وهو مسرح لا يقرّ بمبدإ الانطلاق من نصّ مكتوب سابق لعملية الإخراج وبالتالي للفرجة ولما سمي بالعرض الشامل.

ويحقّ لنا أن نتساءل. أفليس المؤلف هو المبدع الأوّل؟ أفليس الكاتب هو الذي يحدّد الوظائف المقبلة للإخراج وللفرجة؟ وهل من قبيل الصدفة أن يتبوّأ المخرج المسرحي في أيّامنا مكانة لا تنفكّ تتضخّم فتجعله لا صنو المؤلف ولا شريكه بل عدوّه وخصمه الذي يتعيّن إقصاؤه وإزاحته تماما عن الركح.

وإنّنا لا ننكر مكانة المخرج في المسرح الجديد والمتقدم والنابع من عمق الحداثة والمعاصرة ولكننا نريد أن ننصف المؤلف أيضا ونعيد له بعضا مما أفقدته إيّاه الأيام من شأو هو له بالضرورة بوصفه عاملا فاعلا من عوامل الفرجة وأحد عناصرها المحرّكة.

* للمسرح نصوصه الخاصة. نصوص قابلة للإخراج المسرحي تتماشى وضغوطاته وتخضع لقواعده. وإنا لنريد هذه النصوص المسرحية مطبوعة بطابع اللغة الشعرية وهي اللغة الكفيلة وحدها بنقل الكلمة الطيّبة إلى المتفرج في هذا الزمان الغبيّ الذي نحياه والذي لا ينفكّ يقذف بنا من تأزّم

إلى تأزم مهدّدا الحضارة الكونية بالفناء في كل آن. نريدها لغة تدفع المتفرّج إلى التفكير اذا لم نقل إلى التزام ملموس إزاء قضاياه ومشاكله وتطلّعاته وأحلامه.

قلت إنّنا إلى جانب الكلمة الطيبة. ويعني ذلك أنّا مججنا المواقف السلبية التي تريد أن تزجّ بنا دائما في الوضع العبثي للانسان. فالمسرح العبثي ما انفكّ طوال أحقاب يردّد شعارات «موت اللغة» وينوّه بجدار اللاتبليغ وباستحالة التواصل والدخول في الحوار مع الغير. وبوسعنا اليوم أن نفتح أبواب مسارحنا للجماهير الواسعة التي تأبى التعقيد أو التهريج أو الشعارات الجافة التي تريد أن تقحمها فيما لا يعنيها مباشرة.

وهذا لا يعني البتّة أنيّ أدعو لنصوص باستطاعتها أن تجلب اهتمام جمهور معيّن. أو جمهور مثالي بالمعنى المطلق. فالمسرح في الواقع مسارح والجمهور في الواقع جماهير وذلك لأنّ التناقضات الموضوعية الموجودة في مجتمع ما تفصل بين العناصر التي يتركّب منها ذلك المجتمع ولا يمكن للمسرح إلاّ أن يكون عاكسا لتلك التناقضات بحيث لا يمكن أن نتحدّث إلاّ عن جماهير وأن نعتبر إلاّ أنّ تلك الجماهير لا يمكن أن تتفق في قاعة معدّة للفرجة المسرحية.

ولا يمكن قطعا أن نحدّد مسبقا مدى تأثير هذه المسرحية أو تلك على هذه الجماهير ان سلبا أو إيجابا. وبالتالي لا يمكن الجزم بأنّ هذه المسرحية من شأنها أن توحّد الناس حول فكرة معينة وأن المسرح يكفي وحده أن يقلب الدنيا أو يفجر وضعا من أوضاعها. لكن بامكاننا أن نعترف للمسرح بتحريك السواكن وبنشر الوعي الذي يسبق كل تغيير ويهيء له ويدفع إليه الجماهير. وهذه هي في الواقع رسالة المسرح ودوره واسهامه. وهل نريد اكثر من ذلك؟ من فن اعد أساسا للفرجة والمؤانسة والامتاع؟ اما عن غباء المهرجين والسفسطاتيين واصحاب الشعارات الجوفاء والقوالب الجاهزة والنوايا المبيتة والاخلاق المنحطة فحدّث ولاحرج.

* رُوث برغهاوز Ruth Berghaus مديرة البرلينر Berliner Ensemble تقول بكامل الوضوح ودون أي تردّد: «هناك من يعتقد أن عمل المخرجين ومديري الفرق هو أهم من عمل المؤلفين... وهذا رأي خاطىء تماما».

* الخلق يعني أنّك تعطي شكلا. واذا مارست هذه العملية من دون دقة واحكام فانها تصبح فاشلة وتفقد كل جدوى. ومعلوم أنّ قدرة الانسان على الخلق الفني تبرز في الوقت الذي يصبح فيه الانسان قادرا على التأثير فيما حوله. فالانسان يبدع الفن بالسليقة وبميل طبيعي وغريزي فيه.

وحيثما يكون الابداع الفني غائبا ومفقوداتموت الحياة إذ هي لا تجد لها أي مشروع يبرر وجودها. فالفن ليس من قبيل الكماليات. وليس هو شيئا اضافيا ومادة ترف هي حكر على الموسرين اقتصاديا وإنّما هو كالأخلاق وظيفة أساسية وضرورة للانسان كي يعيش في انسجام مع محيطه وهو انسجام في أعلى مستوى ناتج في أغلب الأحيان عن صراع مرير ضد الرتابة والموت.

فالفن ليس مجرّد ازدهار للحياة كي تثمر في النهاية وتأتي أكلا طيبا. فهو إبداع لطريقة مثلى ونمط متقدّم للحياة. لذلك كان لا بدّ لأيّ فريق مسرحي أن يشمل فيما يشمل من عناصر شاعرا مبدعا. أو رساما أو نحاتا أو سينمائيا أو راقصا... أي رجلا لا ينفكّ يذكر أعضاء الفرقة بضرورتي التجديد المستمر والتزام الدقّة والإحكام.

* الخلق الجماعي ليس هو اسما دون مسمى يطلق هكذا دون رويّة وتقدير على أعمال مبنية على الإرتجال ومجرد الحماس والاندفاع. لقد عرفت أعمال **برشت** بأنّها أعمال مؤلفين ومخرجين هم على نفس المستوى من حيث القدرة على الإبداع. ولم لا يكون ذلك ونحن نعلم أنّ عمالقة رجال المسرح في التاريخ أمثال **شكسبير** و**موليار** و**برشت** جمعوا دائما جميع شروط العمل المسرحي الجيّد في تقديمهم للجمهور مسرحيات يكتبونها بانفسهم.

فلسنا والحال هذه ننكر على المسرحيّين عندنا أن يقوموا بأعمال مشتركة وأن ينتجوا آثارا مسرحية تدخل في هذا الاطار أي اطار الخلق الجماعي. لكننا نريد أن نذكّرهم بأمر بديهي، وهو أنّنا في المسرح كثيرا ما نتساءل عن جدارة بأيّة سرعة أو بأيّة تؤدة تموت الاشياء أو تبعث من جديد. إذ المسرح كائن حيّ تنطبق عليه قواعد الفناء والولادة التي تنطبق على كل حياة مؤقّتة. وذلك هو ما يضفي على المسرح رونقه وفي ذلك ما يبرّر الرّكائز الرئيسية التي ينبني عليه المسرح .

* الخلق انطلاقا من التراث

في اعتقادنا أنّ التّعامل مع التراث أمر مشروع إذا هو انبنى على قواعد منها قاعدة ما سمّي بإعادة الكتابة. أي أن نخلق أثرا جديدا انطلاقا من أثر سابق مر على تأليفه سنوات أو قرون.

ذلك أنه ليس من الجائز اقتباس أثر قديم. بالامكان ترجمة الأثر ونقله إلى لغتنا نقلا أمينا وبالإمكان أن ندبج له العديد من الحواشي والملاحظات

والتفاسير والمطابقات الحرفية كلمة بكلمة وجملة بجملة وإشارة بإشارة. لكن ليس بمقدورنا بالرغم من ذلك أن ننتج عملا ممكن أن يؤثّر في جمهورنا التأثير الذي نريد. فعصرنا غير العصر الذي كتب فيه النصّ القديم وجمهورنا ليس هو الجمهور الذي يتوجّه إليه كاتب النصّ القديم. بحيث أوجب علينا احترام هذا الكاتب والتقيّد بمراميه ومقاصده الرئيسية أن نقوم بعملية مخادعة. ففي خداعنا للنص القديم خدمة لصاحبه.

لأنّ الكلام يحتمل معاني شتّى وقد يعني الشيء ونقيضه من زمان الى زمان ومن عصر إلى عصر.

كلمة «سلام» مثلا عند **اريسطوفان** ليس لها نفس المعنى في زماننا وبالنسبة إلى حاضراتنا وأحزابنا وصراعاتنا والكلمات المتداولة عندنا. فما عملية التقيد بالنصّ أو احترام المؤلف أو الأحداث التاريخية التي كثيرا ما يثيرها بعض النقاد عندما نتجاوز النصوص القديمة ونقوم باسقاطات على الحاضر الذي نحياه انطلاقا من نص تراثي؟

فهل هناك تطابق بين حالة التّوازن المسلّح بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي من حيث الحفاظ على السلم وبين حالة المواطن في الرّيف أو في أيّ حيّ شعبي أو ضاحية أيّ مدينة كبيرة من حيث خوفه على نفسه من المخاطر والغارات الليلية ومطالبته الدولة بحماية حياته ومكاسبه؟نحن في كلا الحالتين نتحدّث عن السلم. لكن هذا السلم يختلف عن ذاك إذ هناك سلم وسلم. هناك سلام منافق وسلام أعرج، سلام من بلاستيك وسلام هو شبه سلام ولا سلام كأشباه الرجال ولا رجال. هناك أيضا سلام يخفي وراءه الإجرام أو الإنسلاب أو التجرّد من الفكر. لا بد أن نحذر من الكلمات التي تمتلك قدرة عجيبة على التلوّن والتقلّب والتنكّر . حسب الظروف والأماكن والأزمان. سلام الصدام ليس هو سلام الولايات المتحدة والأمريكان.

ولذا كان الأمر كذلك فما يبرّر أن نقدّم لمعاصرينا مسرحية كمسرحية **«السلام»** لصاحبها **اريسطوفان** ونحن نعلم مسبقا أن علينا أن نخدع صاحبها وأن نقوّض أركان النصّ الذي أنتجه؟ ذلك أنّنا ننبهر انبهارا حقيقيا أمام التوجّه الفريد الذي انتهجه الكاتب المسرحي القدير **ارسطوفان** في نقده لعصره ولحاضرته. تبهرنا حرّيته ككاتب لا يقيم وزنا لأيّ محرم من المحرمات ولا يحتاط، ولا تقيد حرّيته أي حذر. هذه الحرية هي مثال لفكر فاعل حيّ لا ينفكّ يحتجّ ويطالب ويتّهم. وذاك ما بهر الناس منذ ألفي سنة في الغرب الذي ما انفكّ يجلس على أرائك الحيطة الاجتماعية والثقافية

في دعة واطمئنان بينما ارتقى **اريسطوفان** بفنّه إلى مستوى الشعر القراح إذ الشعر في الواقع هو ايضا فضح الرّتابة والأشياء المعتادة والمجرورة.

بحيث يمكننا القول إنّ الكاتب المعاصر إذا هو أراد أن يستعيد لنفسه مقاصد **اريسطوفان** بات من الضرورة أن يخدعه وأن يغادر **أثينا** ليقتفي أثر الكاتب اليوناني بحقّ وبات واجبا عليه ان يلغي كلّ إشارة الى سنة 421 قبل المسيح وأن يمحي من ذهنه الإطار اليوناني والفلاحي ليضع مسرحيته في إطار بلده وفي السنة التي يكتب فيها مسرحيته وفي العلاقات السائدة بين أهل بلده وفي موقف مجتمعه من قضية السلم.

أن نحترم **اريسطوفان** في هذه الحال يعني أنّنا نخدعه ونخرج عن محيط النصّ اليوناني في حرّية مطلقة تسمح لنا بالتّحليق في أجوائنا المعاصرة وبتحليل أوضاعنا السياسية والاجتماعية والنفسانية واللغوية والتعبيرية الخاصة بمدينة معاصرة.

بحيث يصبح **اريسطوفان** مجرّد كاتب عتيق أعارنا أحدوثته... وحريته... وعلمنا في نفس الوقت كيف نخدعه وكيف يمكن ان نحترم رسالته بتجاوزنا لها بالذات.

لكن أين هذا المؤلف الحصيف الذي يمكنه أن يقول بعملية الخلق الجديد أو إعادة الكتابة التي يدعي الكثير من المتطفلين على الفن المسرحي ممارستها عندنا بينما هو يقوم بعملية تشويه أو سطو أو تكرار حين يريد الإبداع ويدعي التجديد؟

للأسف الشديد هذا النوع من المؤلفين أصبح نادرا في زماننا لا في بلدنا والعديد من أقطارنا العربية فحسب بل حتّى في بلدان الغرب التي رسخت أقدامها في هذا الفن الذي لا نخجل من الاعتراف بأنّه كان ولم يزل دخيلا على حضارتنا وثقافتنا وحتى على ذهنيتنا.

نحن لا نجد عند العديد من الكتّاب ذاك الحبّ للكلمات الذي يتمثل في وضع الكلمات الواحدة الى جانب الاخرى ليفجّر منها وبتسلسلها ينابيع الصّور. فالكتّاب في أيّامنا لا يخرجون عن إطار الواقعية حتى لكأنهّم يخشون الإنطلاقة. ولقد انجر عن ذلك أنّ الجمهور لم يعد يجد حظه من الحلم كاملا ولم يعد قادرا على التحليق بين النجوم. الشعراء عزفوا عن التأليف للمسرح. وما يكون المسرح دون الكلمة الشعرية النافذة إلى الأعماق؟ مجرّد هراء وهرف لا طائل من ورائه ولا متعة ترجى منه. كلام بكلام كما يقول **الجاحظ** غير مشفوع بأي فعال. والفعال هنا هو التأثير الحقّ على الجمهور ومن خلاله على المجتمع.

* أنظروا إلى ما تـردّى فيـه مسرحنـا من كـلام. كـلام لا يبقى منـه في الذاكرة عنوان الا ما قل وندر. وبـإمكـاني لـو كنت **كاريسطوفان** جَسورا فضّاحا أن اورد مئات المسرحيات التي كتبت في السنوات الاخيرة في تَـونس ولم يحصل لنا منها نفع ولم يرسخ في الذاكرة منها موضـوع ولا قضيـة. حكمي على كل هذه المسرحيات قاس لا يبقي ولا يذر.

* نحن اذن مدعوّون جميعا لإلقاء نظرة ناقدة على وضع المسرح عندنا لا تلك النظرة المستحسنـة التي تقتصر على النـادر من المجهـودات النـاجحـة وتنسى الرّداءة السائدة والسفسـاف الغالب. انظروا الى ما تنتجه مسارحنـا القارة التي لا تنفك الدولة تشجّع فرقها الهابطة ومنتوجها الرخيص. العديد من مسرحيات الفرق الهاويـة اسمى من ذلك وامتـع وابقى. فهـل يجب أن ندعو إلى إيقاف سبيل التشجيع المادي لنضمن للمسرح جودته وجدّيته؟

نعتقد أن على الدّولـة ألاّ تشجّع إلاّ المسرح الجيّد. لكن كيف السبيـل الى إنتـاج مسرح ذي مستـوى رفيـع لأنّه يعطي لكـل ذي حق حقـه ويـوزّع الوظائف توزيعا يقوم على الإحكام ويدعو إلى الإنسجام.

الوظائف ـ لو علمنا او قل أو صدقنا أنفسنا ـ واضحة:

1 ـ **الكاتب المسرحي** (وليس الأديب المتطفّل على المسرح كـما يعتقـد البعض).

2 ـ **المخرج** أو المنسق وليس المدير الذي يركب رأسـه ولا يعمـل بـأيـة نصيحة ولا يأخذ برأي الكاتب أو الممثل أو أي عنصر من العناصر الفاعلة في عملية الفرجة.

3 ـ **الممثل** الواعي بأبعاد دوره في عمل مشترك لا بدّ ليستقيم أن ينصهر فيه المجهود الفردي في مجهود الجماعة.

وليس الممثل البوق الذي يردد كلامـا لا يفهم أبعـاده او يمتثـل لأوامـر مخرج تفقده شخصيته وبالتالي حضوره على الركح.

4 ـ عـنـاصر **الاضاءة والمؤثرات الصوتيـة والـديكـور والمـوسيقى** المصاحبة للعرض إلى غير ذلك مما يضفي على العمل المسرحي ثروة إضافية تشدّ إليه الجمهور الواسع.

وسنعرض بايجاز لهـذه العنـاصر جميعهـا لنتبيّـن بـالملمـوس ضرورة انسجامها لانتاج عمل مشترك ذي قيمة بحقّ.

1 ـ أوّلا: الكاتب المسرحي:

إنّ كتابة أيّة مسرحية لا تقتصر على تحرير حـوار مهـما يكن متـماسكـا

ومتسلسلا في دقّة وكثير من الإحكام إذ لا بدّ في المنطلق من نظرة شاملة للنص ومن الوان ومن جوّ ومن صور. وليس ذلك بالضرورة ضربا من الإخراج لكن يمكن القول إن هذه العناصر ترمي إلى مجموعة من المقترحات الممكنة بالنسبة إلى العرض المتوقع.

كتاب المسرح لا مجرّد الأدباء يعرفون ذلك لأنهم بالضرورة من فصيلة المخرجين. وكثيرا ما يقومون بعمل الاخراج بالنسبة إلى ما يكتبون من المسرحيات بنوع خاص. لذلك تجدهم كثيرا ما يضيفون الى حواراتهم فقرات كاملة يضعونها بين قوسين أو يبرزونها بشكل من الأشكال تحتوي على ملاحظات وتوجيهات تساعد المخرج على فهم مقاصدهم مع ترك الحرية الكاملة له في استنباط ما يراه من طرق معبرة عما جاء في الحوار.

والنصّ المسرحي حقا هو الذي يأخذ بعين الإعتبار مقتضيات أداء النص من قبل الممثل ويقرأ حسابا للصمت والإحجام عن الحركة وضرورة تنقّل الأضواء من زاوية إلى زاوية وكل ما يدخل عادة في عمل المخرج والممثلين والعناصر الفنية والتقنية الأخرى. كما يتعيّن على كاتب النصّ المسرحي أن يبني نصّه على ركيزتين أساسيتين: ركيزة الشكل وركيزة المضمون. فمن حيث الشكل لا بد أن يتوفّر في النصّ نوع من الشاعرية تضفي على كل تعبير فنّي - في نظره - بعدا حيويا لازما هو البعد الشعري الذي من شأنه أن يفتح قلوب الناس ويهيئهم إلى استيعاب النصّ.

ومن حيث المضمون أن يكون لاصقا بقضايا المجتمع الحيّة معبرًا عن مشاغله متّصلا بحاضره وبتطلّعاته المستقبلية وإلاّ كان كلاما مرصوفا يشد بعضه بعضا بخيوط واهية كثيرا ما تنقطع مدة العرض فيشرد بال المتفرج أو ينام نوما عميقا لا يستيقظ منه إلاّ عند نهاية المسرحية. فكلّ فنّ هو وسيلة نقدية من شأنها عن طريق الشعور من جهة والخيال من جهة أخرى أن تدفع إلى التفكير وإلى تعالي الوعي عند الجماهير. ولا يعني ذلك قطعا أنّ المسرح مدعوّ بالضرورة إلى اتخاذ المواقف السياسية إذ ليس القصد من كتابة مسرحية ما قلب أوضاع العالم وإثارة الشّغب لكن بفضل الشعر وبفضل الخيال وبفضل اللامنطق واللامعقول أحيانا بالامكان خلق العلاقات من جديد وتفضيل موقف وفضّ الأشياء المعتادة والجامدة والمتنكرة للتطوّر والتجديد .

لا بدّ لمضامين المسرحيات إذن من إثارة الصراعات التي تضع وجها لوجه الفرد والمجتمع، الواقع والحاجة إلى الأخيلة، وبعبارة أوضح الميثولوجية اليومية لكلّ فرد من أفراد المجتمع.

2 ـ ثانيا: المخرج:

أصبح من المعروف أنّ المخرج يمارس في الكثير من ا لحالات السّيطرة والاستعلاء ويستأثر بسلطته على المجموعة لمجرّد اعتبار أنّه المسؤول عن العمل المسرحي. فكثيرا ما يشعر الممثل بأن ما يحياه شخصيا من خلال دوره هو في مستوى أدنى مما يحياه هو كمخرج للمسرحية. بينما نعتقد نحن أنّ علاقة المخرج بالممثل لا تعتمد تفوق هذا على ذاك او ضرورة محو شخصية هذا لصالح شخصية ذاك. لأنّ السّلطة في المسرح أمر واه لا يقوم على أساس. بحيث لا يجوز لأيّ مخرج أو مدير فرقة أن يعتقد أنّه صاحب رسالة تاريخية . فالفريق وحده وبصورة جماعية يمكنه أن يعترف للمخرج أو ألاّ يعترف له بهذه الرّسالة التاريخية وبذلك يمكنه أو لا يمكنه أن يخضع لسلطانه.

صحيح أنّ سلطة المخرج في أيّامنا تكاد تكون مطلقة لا حدود لها. وهي تتمثّل في أنّه يتحمّل كل المخاطر التي تنجرّ عن المسؤولية ثم هو يحملها بدوره المثلين للتفصيّ من المسؤولية عند الاقتضاء. ونعلم أنّ الممثّل كثيرا ما يسكنه الخوف من نفسه. ولذلك هم كثيرا ما يعزفون عن تحمل مسؤولية دورهم على الركح فينقادون هكذا لمشيئة المخرج في كل صغيرة وكبيرة بينما عليهم أن يعتبروا المخرج منسقا لا سيّدا عليهم طاعته والائتمار بأمره كالآلة الطيّعة.

3 ـ ثالثا: الممثّل:

الممثّل كالمخرج وكالمؤلف له شخصية وله دور ومسؤولية في العملية المسرحية التي هي بالأساس عملية جماعية. فهو اذن شريك المخرج في «ملكه».

يجب أن تكون العلاقة واضحة بين الكاتب المسرحي والمخرج والممثّل والجمهور وهي العناصر الأربعة التي تتدخّل في عملية الفرجة. فلا يجدر أن ينزلق مركز الفرجة من الممثل إلى المخرج بأيّ حال من الأحوال.

لكنّنا نرى أن العلاقة بين هذه العناصر تنتظم على نحو الزّوجين: الممثل والجمهور من جهة والمخرج والكاتب من جهة أخرى. وإذا كان مصير الممثل مرتبطا بالأساس بالجمهور فإنّ المخرج كثيرا ما يفصم علاقته بالكاتب اعتقادا منه أن بإمكانه أن لا يحتاج إليه، أو أنّ بإمكانه أن يقاومه ويقف في وجهه باعتبار أنه هو خالق المسرحية دون سواه.

4 ـ رابعا: بقية العناصر الضرورية للعرض: (أو سر بقاء المسرح):

العرض المسرحي الجادّ يتطلّب إسهام العديد من الكماليات التي تضفي

عليه رونقا متزايدا وتثريه وتشدّ النـاس إليـه على أنيّ أعتقـد أنّـهـا ليست بالضرورة التي يريدها لها بعض المخرجين الذين يريدون في الواقـع إخفـاء ضعفهم وراء براقعها وبهرجها وتعقيدها في الكثير من الحـالات. وأعتبر أنّ التشجيع المادي الـوافـر لبعض الفـرق أو الجمعيـات أو الشركـات المنتجـة للمسرح كثيرا مـا يقـود إلى الإسراف وإلى محاولـة تغطيـة ضعف الاخـراج بالمؤثرات الكمالية التي يجوز الاستغناء عنها دون مساس بالجوهر.

الخلاصة:

ماذا يمكن أن نستخلص من كل ما سبق؟

- إذا كان الفنّ السينمائي هو بموجب تقنيـاتـه فنّ الصـورة فـإنّ الفنّ المسرحي هو قبل كل شيء وبطبيعة ذاته فنّ الكلمة. لذلك وجب جلب الأدباء إلى التأليف المسرحي باعتباره فن الكلمة المعبّرة الواعية من جهة والعـارفـة بقواعد الفرجة وتقطيع المشاهد واحكـام الحـوار وغير ذلك من مقتضيـات العمل المسرحي الذي يختلف عن الإبداع الأدبيّ الصّـرف.

* للمسرح مستقبل ولا مناص للسّينـما او للتلفـزة من الاعتراف بـذلك. بحيث لا يمكن أن نتصوّر أنّ بإمكانهما تعويض المسرح بحال من الأحوال . فسر خلود المسرح في أنّه جامع العديد من الفنون.

* إيجـابيـة المسرح تكمن في الإتصـال المبـاشر وتلك هي ميـزة من أهمّ ميّزاته. وبإمكانه أن يعطي التوهّم بأنّ ما نراه على الـرّكـح هـو الحقيقـة. ويجب انتهاز ذلك واستعماله لصالح الجماهير.

* المسرح سياسي بالمعنى الواسع لكلمة سياسة. لكنه إذا طرق مواضيـع ذات صبغة سياسية وجب اتخّاذ الحذر من الوقـوع في خطـر الشعـاراتيـة والخطاب المباشر وطمطمانية الكـلام الفـارغ. ذلك أنّ المسرح إذا اتخّذ مبررا للخطابة فقد نجاعته وجدواه، وإنك - في الفن - إذا حاولت أن تقـول للنـاس ما عليهم أن يفعلوا فإنهّم قد يسلكـون المسلك الـذي أشرت إليـه لكن على مضض أو على الأقلّ دون شعور منهم بأنهّم في الطريق السويّ الموصل إلى الهدف. فعلى الكاتب أن يفتح الطريق ليشعر الناس بـالـحـاجـة إلى ولـوجـه واتّباعه.

* المسرح إذا أراد أن يصـل إلى الجـماهير ويشـدّهم إليـه لا بـدّ أن يقـرّ بحقيقة بديهية: لا يؤمن الناس إلاّ بما يرون وما يلمسون.

* كثير من شبابنا ليست لهم فكـرة واضحـة عن بعـديـة **برشت،** تلك الطريقة المتميزة التي تقف في وجه التوهّم بالحقيقة. والمراد منها ان نمنـع الانسان من تعويض مواقفه إزاء الأشياء والأحداث بالمواقف التي يتخـذهـا

الممثلون على الركح فيتقمص هكذا ادوارا وهمية في حياته اليومية. وتلك دعوة من **برشت** للمتفرج أن يفكر وأن يجد لنفسه الطريق الموصلة لحل مشاكله باعتماد قدراته الخاصة.

* مسرحنا في جلّ ما شاهدت من الأعمال إن عند الهواة وإن عند المحترفين يتخبّط في غمر الإختيارات المغلوطة . إمّا الكاريكاتور وإمّا التهجّم على الناس وإمّا الشطحات الهستيرية باسم جمالية غير مضمونة وإمّا الخطاب المباشر وإمّا العبث الذي لا مخرج منه. وتمتزج هذه الأشكال في أغلب الحالات. لكنّنا نخرج منها بشعور واحد: فقدان الانسية او تعويض الانسان بالنظرية المجردة أو الشبح الذي يقضّ مضاجع الناس.

* المسرح لا يقبل التلقيم الذي نمارسه مع النبات أو الحيوان. **هملت وانطيقون** اليوم لا يحملان اسمي **هملت وانطيقون**. نسمّيهما بأسماء زماننا لطفي ومنية وغادة وسليمان...

وإذا بقي مسرح **شكسبير** أو المسرح اليوناني يسبينا ويؤثّر فينا أيّما تأثير فذلك لأنّ هذا المسرح منغرس انغراسا كليّا في زمانه. فلنعمل على غرس مسرحنا في زماننا وفي بيتنا.

* إنّ ما سمّي بالخلق الجماعي ليس بالضرورة تقدّما وتجديدا وتطورا طبيعيا للمسرح، فتلك طريقة تنفي مبدئيا تقسيم العمل. وهي ردّ فعل لدكتاتورية المؤلف وخاصة لدكتاتورية المخرج. فعوض أن تكافح لاعطاء شكل واضح لتلك الوظائف وبالتالي لتحسين أساليب العمل بالمزيد من تقسيم الوظائف وتوزيع المسؤوليات فإنّها تقضي على ذلك التقسيم تماما. فالخلق الجماعي يكون صالحا كطريقة عمل. لكن لا يجب أن يصبح القاعدة وأن يدعي أربابه أنّه الطريقة المثلى وأنّه هدف كل عمل فنّيّ جادّ. الصعوبة كل الصعوبة تكمن في إيجاد الأهمّ. ذلك هو سرّ الإخراج وربّما قلنا إنّه سرّ نجاعة الفن بصفة أعمّ.

* **كلمة اخيرة عن الحوار:**

الحوار لا بد أن يكون مقتضبا سريعا لأنّ الناس في حياتهم اليومية لا يتكلّمون بطريقة الخطاب. قد يكون ذلك أحيانا لكن ليس كل الوقت. الخطاب هو الشذوذ.

أما المعتاد والمتداول فالحوار القصير والجملة المقتضبة التي تسمح للمتكلّم بالتنفّس على مهل وتسمح للمتلقّي بأن يستمع ويستوعب. فلنكن من المقتصدين في الكلام فالمبتغى «كلمة وقص» أمّا دون ذلك فثرثرة أو إذا شئت أدب . لا مسرح....

مصطفى الفارسي

دراسة

الاقتباس المسرحي ونماذج من المسرح الانقليزي في عصر الاحياء

منجي الردّادي

كان الاقتباس[1] اهم الظواهر التي طغت على المسرح الانقليزي في المنتصف الثاني من القرن السابع عشر[2] فمن بداية عصر الإحياء او عودة الملكية الى بريطانيا بعد سقوط نظام **كرومويل** سنة 1659 الى نهاية ذلك القرن نجد على الاقل مائة وسبعة وسبعين مسرحية كتبت قبل عصر الاحياء، وقدمت لاول مرة او اعيد تقديمها في هذه الفترة. ومن بين هذه المسرحيات سبع وخمسون مسرحية اي ما يقارب الثلث قدم في ثوب جديد[3] والملفت للنظر حقا هو ان معظم المسرحيات التي حورت كانت من تاليف **شكسبير** و**فلتشر** و**جونسن** الثالوث المميز بمسرح عصر النهضة في بريطانيا. فما هي الاسباب التي دعت الى الاقتباس وفيم تمثلت هذه الظاهرة الفنية؟[4].

1 ـ ظاهرة الاقتباس المسرحي:

سمّيتها ظاهرة لأنها لم تكن قطُّ نظرية مستقلة بل بقيت عالقة بنظرية المحاكاة حينا وبظاهرة الترجمة حينا آخر قبل ان يصبح للترجمة نظريات خاصة بها. واذا كانت نظرية المحاكاة قد لقيت من النقاد القدامى والمحدثين من تناولها بالدرس والتمحيص وأعادها الى جذورها عند **سقراط** و**افلاطون** ـ وخصوصا **أرسطو** ـ وميز بينها وبين التعليق الذي اعاره الرومان مثل **شيشرون** و**لنجينوس** اهمية كبرى، فان ظاهرة الاقتباس ظلت ممارسة يلتجىء اليها الكاتب المسرحي او المخرج حينما يريد اخراج مسرحية قديمة في ثوب جديد[5] وقد اختلف الكتاب في مدى استعمال هذه الممارسة حتى اننا نجد من يحذف سطورا او شخصيات فتتغير الرؤيا عما ارادها الكاتب الاصلي، كما نجد من يضيف شخصيات جديدة ويؤلف لها ادوارها. ونجد ايضا من يحور المسرحية تحويرا يكاد يكون كاملا ولا يبقي من المسرحية الاصل الا هيكلا محوّرا هو الآخر من الحبكة.

ولو اخذنا مفهوم التقليد عند **اسكم** و**بن جونسن** و**هاورد** و**درايدن** و**دافننت** وغيرهم من كتاب الكلاسية الجديدة في القرنين السادس عشر والسابع عشر[6] لوجدناه يتمثل في حصر اجود الكتاب القدامى ومحاولة الكتابة مثلهم في نفس مواضيعهم. وبما ان أدباء عصر النهضة في اوروبا كانوا يعتبرون الرومان والاغريق في العصر الذهبي هم اجود الكتاب فان التقليد كان يتطلب في معظم الاحيان ترجمة الاصل اما ترجمة حرفية او ترجمة فيها تصرف. وتبقى عملية التقليد عملية مشروعة ومحبذة حتى انها تعتبر عملية ابداع، ولصاحبها الحق في اعتبار النص الجديد نصا من تاليفه.

ويجدر هنا ان نتذكر ان الاقتباس، مثل التقليد، يعني اختيار كاتب معين واختيار موضوع تطرق له ذلك الكاتب ومحاولة الاحتذاء به بل وحتى التفوق عليه. وقد برزت فكرة التفوق على اشدها في عصر الاحياء اذ نلاحظ ان الادباء اصبحوا يختارون أدباء العصور السابقة لا لمجرد محاكاتهم بل لاصلاح ما وقع فيه اولئك الادباء من اخطاء. ولعل **درايدن** و**رايمر** كانا من اكبر دعاة عصر الاحياء لاصلاح اخطاء ادباء العصر الاليزابيثي، وخاصة منهم **شكسبير** و**فلتشر** اللذين خرجا خروجا واضحا عن الكلاسية الجديدة[7]. فما هي اذن الاسباب التي جعلت عصر الاحياء يتميز عن بقية العصور الادبية في بريطانيا بانتشار هذه الظاهرة خصوصا ان الذين قاموا بها كانوا شعراء وكتابا، ومن بينهم من اشتهر بكتابته الجيدة للمسرح؟

2 ـ الدوافع:

يمكن ارجاع اهم الدوافع التي حدت بالكتاب للاقتباس الى:

- افتقار الفرق المسرحية الى رصيد مسرحي
- بنية المسرح الجديد
- الممثلون والممثلات المحترفات
- ميول جمهور المسرح
- النظرية المسرحية
- اللغة
- الرقابة

وسأتناول بعجالة درس كل من هذه الاسباب.

1 ـ افتقار الفرق المسرحية الى رصيد مسرحي

من المعلوم ان كل مسارح **لندن** سواء منها الخاصة او العامة اغلقت نهائيا سنة 1647 بامر من حكومة **كرومويل** البيوريتانية او المتزمتة[8]. لكن المسرح استمر في شكل محاولات فردية سواء في **لندن** او المدن الريفية

اوقف اصحابها وهدمت مسارحهم حالما عرفوا، وكذلك في المسارح الخاصة في قصور النبلاء.

الا ان هذه الاخيرة كانت تعرض حفلات تنكرية اعتمدت في مجملها على الموسيقى والرقص والمناظر الخلابة. ولم تنج هي الاخرى من تدخل الحرس الجمهوري، وعوقب الممثلون المشاركون وكذلك من آواهم من النبلاء[9].

وبعد عودة الملك **شارل الثاني** مع بعض رجالات قصره من المنفى بفرنسا بدأ المسرح في بريطانيا عهداً جديداً لم يسبق له ان عرف مثله من قبل. ففي 21 آب/اغسطس 1660 استطاع **ويليام دافننت وتوماس كليغرو** ان يتحصلا على أمر ملكي سمح لهما فيه ببناء او اقتناء مكانين لائقين لتقديم المسرحيات وتكوين فريقين من الممثلين على ان يتوليا بنفسهما ادارة المسرح والاخراج او رقابة المسرحيات قبل تقديمها[10]. فاقتسما ما وجدا من الممثلين، وشرعا يقدمان مسرحيات في ملعبين قديمين لكرة المضرب بعدما ادخلا عليهما تحويرات جعلتهما صالحين للمسرح[11] وسمي فريق **كليغرو** بالفريق الملكي، وفريق **دافننت** بفريق **دوق يورك** نسبة الى حاميي الفريقين الملك شارل الثاني واخيه الدوق.

ويبدو ان كلا الفريقين، وخصوصاً فريق الدوق، وجدا صعوبة في توفير رصيد مسرحي جديد. فكتاب المسرح القدامى كانوا قد انقطعوا عن الكتابة منذ زمن ليس بالقصير، ولم يظهر كتاب مسرح جدد يستطيعون الايفاء بحاجة الفريقين. اما الفريق الملكي فيظهر انه ورث عن الفريق الملكي السابق رصيداً مسرحياً محترماً من المسرحيات القديمة التي احتفظ بالكثير منها ممثلون قدامى جمعهم **كليغرو** في فريقه[12]،وأما **دافننت** مدير فريق الدوق فقد كان ألّف طوال العشريتين الثالثة والرابعة من القرن السابع عشر مسرحيات للفريق الملكي، وخاف ان يحرم فريقه الحالي منها فكتب لكبير الأمناء في البلاط عريضة يتوسل له فيها بان يمنح فريقه الحق في التمتع ببعض المسرحيات التي كانت في حوزة الفريق الملكي السابق. وجاء رد كبير الامناء بتاريخ 12 ديسمبر 1660 يمنحه الحق الكامل في مسرحياته وتسع من مسرحيات **شكسبير** ومسرحيات اخرى لكتاب آخرين[13]. وبذلك استطاع ان يكون رصيداً كافياً لفريقه حتى تظهر مسرحيات جديدة. لكن هل يمكن لمسرح جديد ان يعتمد كلياً ـ ولو الى حين ـ على مسرحيات كتب مجملها قبل عدة عقود وان يقدمها كما هي دون تغيير؟ لا شك ان تقاليد المسرح وحتمية الرؤيا الفنية، وكذلك تطور اللغة الانقليزية التي لا تزال لم تقنن قواعدها بعد في عهد **شكسبير** كلها تمنع ذلك اذا كان للمسرح ان يتطور ويطور.

2 ـ بنية المسرح الجديد:

يسمّي **براد بروك** العلاقة بين الكتاب المسرحي والممثل والجمهور الرابطة الثلاثية Triple bond لما لهذه العناصر مجتمعة من تأثير على تطور المسرح[14] وهذه الرابطة اذا طبقناها على المسرح الانقليزي في عصر النهضة وجدناها منقوصة. فبنية المسرح آنذاك كان لها الاثر البالغ في توجيه الكاتب والممثل.

واذا نظرنا الى البنية المادية للمسرح آنذاك وجدنا فروقا واضحة بين المسارح العامة، في عهد **شكسبير** واخوتها في عصر الاحياء. فمسرح العصر الاليزابيثي كان شبه دائري او مربعا او ثماني الشكل، وسطه مفتوح دون سقف وجوانبه مسقفة. وكان من الجمهور من يقف امام الركح مباشرة، ومنهم من يأخذ مكانه في الشرفات وقد خصص الطابق الثالث للخادم والحوذي اللذين يرافقان السيد في عربته الى المسرح، ومنهم السيد الذي يأبى إلا أن يأخذ مكانه على الركح ذاته ليقترب كل الاقتراب من الممثلين. فالجمهور يحيط بالركح من كل الجهات عدا جهة صغيرة يدخل منها الممثلون او يخرجون[15] ولعل هذا الشكل منح الممثل ومدير الفرقة المسرحية ـ اذ ان وظيفة المخرج لم تتبلور بعد ـ حرية كبرى في الحركة والتصرف. فلم تكن هناك حواجز مادية غير ما يفرضه الكاتب المسرحي الخاص بالفرقة. فهو الذي يتولى تغيير المشهد بواسطة الكلمات فيصف المنظر الجديد من حيث المكان والزمن او بواسطة الايحاء بابراز بعض الاشياء التي اعتاد الجمهور رؤيتها في مشاهد دون اخرى[16] . ولم تكن هناك حاجة لانارة اذ نور الشمس هو الذي ينير المسرح واذا احتاج الممثل لابراز الليل ادخل شمعة واتبع ذلك بكلمات في وصف الليل او الظلمة. فكان للكلمة حظ لم تشهده قطّ في اي عصر من العصور المتأخرة.

اما في عصر الاحياء فكانت المسارح العامة شبيهة بالمسارح الخاصة في العصر الاليزابيثي، فهي مستطيلة الشكل وركحها مفتوح من جهة واحدة تجاه الجمهور. وهذا الركح يتكون من ثلاثة اقسام : جبهة الركح، والركح الرئيسي، وخلفية الركح[17] وتستعمل الجبهة لتمثيل ما يحدث في الازقة والشوارع والحدائق وما الى ذلك من الاماكن خارج المنازل. اما الركح الرئيسي فيستعمل لتمثيل ما يحدث داخل المنازل. وتترك خلفية الركح للاحداث التي تجري في الكهوف والمغاور. وطبعا هناك حرية اكثر من هذه يتصرف فيها المخرج حسب المسرحية التي يخرجها. ويتكون المشهد او الديكور عادة من خمسة الواح خشبية عليها صور مختلفة اربعة منها ثابتة ومفتوحة في الوسط مكونة اجنحة المشهد اما الخامسة فهي مغلقة لكن يمكن فتحها من الوسط لتكون نافذة او بابا او غيرهما. وهناك من الصور ما يمثل مناظر قارة كثيرا ما ترد في مسرحيات مختلفة مثل مشاهد البحر

والجزيرة والقصر والكهف والشارع والحيوانات سواء الاليفة منها او البرية والجمهور الغفير وما الى ذلك من مشاهد يختزنها المخرج ليستعملها متى احتاج اليها. وهناك صور اخرى يحتاجها المخرج في مسرحية ولا يختزنها لاخرى لندرة استعمالها بين كتاب المسرح.

ولعل من اهم ما في مسارح عصر الاحياء من تجديد استعمال حبال وجرارات لتغيير المشهد وتحريك السحب وانزال بعض شخصيات المسرحية، اذا كانوا من السحرة او الشخصيات الخرافية، في سحابة من السماء الى الارض، ثم رفعهم ثانية الى السماء. وقد كانت هذه الحيل المسرحية تستعمل في بريطانيا منذ سنة 1574 ـ 75 ولكن استعمالها اقتصر على المسارح الخاصة في القصر الملكي وقصور النبلاء ولم تجد الى المسارح العامة سبيلا بسبب المبالغ الضخمة اللازمة لها، وبسبب شكل المسرح[18]. وكان **دافننت** مدير فرقة الدوق اول من استعمل المشاهد المصورة والحيل المسرحية المذكورة في المسارح العامة بانتظام.

وقد شجع هذا التطور او التغيير المقتبسين وخاصة العارفين منهم بما قد يوفره هذا التغيير من امكانيات على تحوير النصوص الاصلية للمسرحيات. ومن هذه التحويرات مثلا تغيير دافننت لكلمة riband في مسرحية هملت a very riband in the cap of youth إلى Feather لان هملت ظهر في زي عصر الاحياء. ومثال آخر لذلك حذفه لـ As I descended من **مكبث** (11/II/15 ـ 17) لان الابقاء على هذا الاستفسار يعني وجود طابق علوي او شرفة في الركح ولم يكن ذلك متوفرا في مسرح **دافننت** عند تمثيل **مكبث**. ولعل مسرحية **مكبث** هي التي اعتمد فيها **دافننت** اعتمادا كبيرا على استعمال الحيل الآلية. فالساحرات يدخلن الركح ويغادرنه flying (طائرات) ويرقصن ثم vanish (يختفين فجأة) أو تبتلعهن الارض. والاعتماد على الحيل الآلية هو الذي جعل من هذه المسرحية مأساة آلية tragédie à machines.

3 ـ الممثلون والممثلات المحترفات:

يعتقد **بنتلي** أن عدد الشخصيات في مسرحيات **شكسبير** لا يحدده غزارة خيال الكاتب، لكن عدد الممثلين التابعين في ذلك الفصل للفرقة التي يكتب لها[19]. واذا علمنا ان عصر الاحياء برزت فيه ظاهرة جديدة هي ظاهرة الممثل المسهم الذي لا يتقاضى اجرا على تمثيله وانما قسما من مرابيح المسرح حسب اسهمه، وكذلك ظاهرة الممثل المتعاقد الذي يتقاضى اجره سواء قام بدور في كل مسرحية ام لا فهمنا ان **دافننت** حينما انقص عدد الشخصيات في مسرحياته المقتبسة عن **شكسبير** كانت تحدوه في ذلك فكرة جعل المسرحية مربحة الى جانب اخضاعها لحدود الساعتين والنصف او الثلاث المسموح بها لكل مسرحية حتى لا يضجر المتفرج. لكن الممثلين ـ على ما يبدو ـ لم يكن لهم الدور الحاسم في تغيير وجهة الكتابة المسرحية مثلما

كان لظهور الممثلات المحترفات.

اقتحمت المرأة عالم المسرح في بريطانيا بداية من العقد الثالث من القرن السابع عشر حينما شاركت الملكة وبعض نساء البلاط في مسرحية رعوية فرنسية، وربما قبل ذلك[20] لكن الممثلات كن في البدء هاويات واقتصر ظهورهن على المسارح الخاصة. ولعل الامر باغلاق المسارح، والنظرية الاخلاقية المتعصبة التي أدت الى ذلك أخّرا بعض الشيء ظهور الممثلة المحترفة. وعلى الرغم من ظهور مغنية ممثلة سنة 1656 في مسرحية **لدافننت** عنوانها The Siege of Rhodes فان تلك المحاولة بقيت فريدة حتى فتحت المسارح من جديد بامر ملكي نص على السماح بل وتشجيع تعويض الرجل في ادوار المرأة بامرأة ممثلة. ولقد حرص **دافننت** ارضاء لجمهوره وتمشيا مع ميوله الفنية التي تأثرت إلى حد كبير بما عاشه في فرنسا وايطاليا ايام حكم **كرومويل** على ادخال العنصر النسائي في المسرح، فكان بذلك اول من أدخل الممثلات المحترفات الى المسارح العامة، واول من سعى لتدريبهن على التمثيل حتى انه اسكن اربع ممثلات في الدور التابعة لمسرحه[21] وكن الممثلات الرئيسات اللائي اعتمد عليهن حتى وفاته سنة 1668، أو هجرهن المسرح لاسباب مختلفة[22].

وقد سعى **دافننت** الى توفير ادوار لممثلاته، خصوصا منهن اللائي يأويهن، فكان ذلك سببا في ادخال تحويرات على مسرحيات **شكسبير** التي كانت بحوزته والتي اتسمت بندرة الادوار النسائية فيها.

ولنا أمثلة كثيرة على هذه التحويرات منها: اسناد ادوار للنساء كانت في عهد **شكسبير** تسند الى رجال كالساحرة في مسرحية **مكبث**[23]. وقد غير دافننت في اقتباسه لهذه المسرحية كلمة beards في you should be womer and yet your beards forbid me to interpret that you are so (I.iii.45-47) الى looks، وقد رفع **دافننت** عدد الساحرات فأصبحن خمسة حتى لا يترك ممثلة في فرقته دون دور. ومنها توسيع الادوار النسائية مثل دور السيدة مكدف في مسرحية **مكبث**. ومنها زيادة دور نسائي جديد خاص بممثلة معينة احبها الجمهور مثل دور فايولا في المسرحية التي اقتبسها **دافننت** عن مسرحيتين لشكسبير هما **العين بالعين** و**جعجعة دون طحن** واسماها **قانون ضد المحبين** وقد زيد هذا الدور خصيصا للممثلة **مول دافس** (Moll Davis) التي اعجب الجمهور بغنائها ورقصها[24].

4 ـ ميول جمهور المسرح

قام النقاد بدراسات عديدة لمعرفة تركيبة جمهور المسرح في عصر الاحياء وميوله وخصائصه المميزة وتاثير كل ذلك في النظرية والاعداد المسرحيين كما عرجوا على الفروق بينه وبين جمهور المسرح الاليزابيثي[25]. ونستخلص من هذه الدراسات ان رواد المسرح في عصر الاحياء على الرغم

من اختلاف طبقاتهم الاجتماعية ومن تنوع مشاربهم برزت من بينهم طبقة اجتماعية واحدة كان لها التاثير البالغ في توجيه المسرح الوجهة التي ارادوها له، وهذه الطبقة هي الارسطقراطية؛ فقد كان أفراد هذه الطبقة هم رواد المسرح الدائمون، وهم حماة المسرح والكتاب، وتدخلوا ففرضوا القوانين المعدلة والمنظمة لعلاقات مديري المسرح بالممثلين، ومنهم من لقن في التمثيل لبعض الممثلات. ومنهم من وقع في حبهن، وحرم المسرح من طاقاتهن ومهارتهن، ومنهم من منح حلله ليرتديها الممثلون في عروضهم. وقد وصل هذا التاثير الى حد ان الملك كان قد أمر بعض الكتاب بكتابة بعض المسرحيات له، كما عين اكثر من مرة دورا في مسرحية ليقوم به ممثل معين دون غيره[26].

وتتمثل الصفات المشتركة بين جمهور المسرح في عصر الاحياء في ان هؤلاء النبلاء الذين عاش كثيرهم في فرنسا، وزاروا ايطاليا، وشاهدوا ما وصلت اليه المانيا من تقدم في مجال المسرح، كانوا يترددون على المسرح لا لمشاهدة مسرحيات جيدة يتوفر فيها جانبا المتعة والتعليم ولكن لعرض انفسهم وسماع حكايات عن النبلاء الاخرين ومغازلة السيدات والتمعن في سوق الممثلات الراقصات وملاحقة الممثلات في حجرات تبديل الازياء وللتسلية[27] لا شك ان هذه الصفات قد اسهمت أيما اسهام في بروز الملهاة السلوكية.

واذا كانت هذه الصفات قد املت على كتاب المسرح الجدد انماطا جديدة للابداع تتمثل في الملهاة السلوكية والمسرحية البطولية فلقد اجبرت الكتاب الاخرين على ادخال تحويرات على مسرحياتهم القديمة حتى تحقق النجاح على الركح[28] أما **شكسبير وبن جونسن وفلتشر** فقد تعهّد محبوهم بادراج التحويرات عوضا عنهم. وتتلخص هذه التحويرات في ادراج الغناء والرقص والمشاهد الخلابة والتشويق والتنكر والسحر الناتج عن تاثير ظهور فن الاوبرا في ايطاليا وبعدها في فرنسا، والتركيز على الملهاة التي يفضلها جمهور المسرح[29].

وأمثلة ذلك كثيرة اذ نجد **شارلز غلدن** ـ مثلا ـ يضيف اوبرا **«ديدو واينياس»** التي كتبها **«تات»** الى مسرحيته Measure for Measure or Beauty the Best Advocate التي اقتبسها عن مسرحية شكسبير **العين بالعين**، ومشاهد الرقص والغناء ومشاهد السحر التي اضافها **دافننت** لمسرحيته **مكبث** المقتبسة عن **شكسبير**. وقد اضاف **دافننت** الغناء والرقص في مسرحيات قديمة له وهي The Unfortunate Lovers و Love and Hanour وThe Wits، ووسع في ادوار التهريج والضحك حتى يستجيب لذوق الجمهور. وقد وسع **درايدن** ايضا في الادوار النسائية والمضحكة في مسرحيته The Wild Gallant التي لم تنجح حين تقدميها سنة 1663 ثم نجحت سنة 1667 بعد ادراج

التحويرات المذكورة فيها. وقد عبر **إدوارد هاورد** في المقدمة لمسرحيته Six Days Adventure (1671) أحسن تعبير عن ذوق جمهور المسرح حين كتب يقول: «**إن المشاهد والازياء والرقص وربما ممثلة تجلب رواد المسرح اكثر من اجود النصوص**»[30].

5 ـ النظرية المسرحية:

يبدو من الاعمال النقدية **لسدني وبن جونسن ودنس ودرايدن ورايمر** [31]. وغيرهم كثير من كتاب ونقاد القرن السابع عشر في انقلترا ان النظرية المسرحية التي اريد لها ان تسود والتي كانت النمط والمثال هي نظرية الكلاسية الجديدة. واذا كان بعض هؤلاء النقاد مثل **درايدن ورايمر** قد اجازوا شيئا من الحرية المحدودة في تطبيق هذه النظرية على الملهاة فان الجميع اتفقوا على ضرورة دقة تطبيقها في المأساة. واذا تتبعنا المآخذ التي اخذت على **شكسبير** وكتاب عصره وجدنا النقد موجها الى ثلاث نقاط اساسية في صلب النظرية الكلاسية وهي قانون المطابقة[32] والعدالة الشعرية والوحدات الثلاث.

اما قانون المطابقة فيتطلب مواءمة الفن مع منطق التقاليد الاجتماعية فلا يقتل العبد سيده ولا المرأة تتغلب على الرجل ولا يعطي الزنجي دورا بطوليا ولا يتكلم المهرج شعرا رفيعا، وكذلك اجتناب المشاهد الدموية. وقد اخل **شكسبير** واصحابه في مسرحياتهم بهذا القانون. واما العدالة الشعرية فتقتضي عقاب الشرير ومجازاة الخير. وهذا القانون ايضا لم يطبقه **شكسبير** لاعتقاده أن الشر اذا عم اخذ معه الحسن والقبيح.

واما الوحدات الثلاث فانها اعتقدت خطئا انها تعود الى **ارسطو** في كتابه الشعر على الرغم من ان **ارسطو** اشترط وحدة الحدث، واشار دون تحديد الى وحدة الزمان، وتركت وحدة المكان ليحددها نقاد عصر النهضة في ايطاليا لانهم رأوا فيها نتيجة منطقية لوحدتي الحدث والزمان. ولم يراع **شكسبير** وكتاب عصره هذه الوحدات الثلاث بنفس الدقة التي اتبعها بها الكتاب الفرنسيون. ورأى القائمون على المسرح في عصر الاحياء ضرورة اصلاح الاخطاء التي وقع فيها كتاب العصر الاليزابيثي الذين اتهموا بالجهل وعدم سلامة الذوق[33] فأخضعوا المسرحيات الاليزابيثية الى تحويرات على هذا الاساس.

ومن امثلة هذه التحويرات نجد **دافننت** قد تحاشى ابراز المشاهد الدموية في اقتباسه لمسرحية **مكبث** فلم يترك شخصية تقتل على الركح الا مكبث ولينكس اللذين قتلا في ساحة المعركة. وقد حاول بذل كل ما وسعه لان يحافظ في نفس المسرحية على الوحدات الثلاث. وحذف المشاهد الذي يتكلم فيه الحاجب مع مكدف حتى يتجنب الخلط بين الملهاة والمأساة ويحافظ بذلك على وحدة الشعور او الاحساس emotional effect . وفي مسرحية

الجمال افضل مدافع التي اقتبسها **غلدن** عن **العين بالعين**، حذفت كل المشاهد المخلة بالاخلاق لتعوض باوبرا. وقد تمكن **غلدن** بواسطة الاوبرا كذلك من المحافظة على الوحدات الثلاث. اما **ناهوم تيت** في مسرحية **الملك لير** التي اقتبسها عن مسرحية **شكسبير** فقد حافظ على كرديليا المستحقة الوحيدة لعرش والدها ولتتزوج ادغار وبذلك يكون لقاء المحبين المخلصين مثالا للعدالة الشعرية.

6 ـ اللغة

ذكر **درايدن** في المقدمة لمسرحية **ترويلون وكريسيدا** التي اقتبسها عن **شكسبير** المميزات اللغوية التي اتصفت بها لغة **شكسبير** وقال: «**يتحتم علينا الاعتراف بمزية هذا العصر (عصر الاحياء) في ان اللغة ـ منذ عهد شكسبير قد صقلت الى حد جعل الكثير من الفاظه والاكثر من جمله لا تكاد تفهم. وبعض التي نفهمها اهملت فيها قواعد اللغة والبعض الاخر خشنة، وقد اثقل اسلوبه كله بالتعابير المجازية حتى بدا متصنعا وغامض**»[34]. واذا ما تتبعنا ما كتب في عصر الاحياء في نقد لغة عصر **شكسبير** تاكد لدينا ان درايدن لم يعبر عن نفسه وفي خصوص **شكسبير** فحسب بل عبر عما كان شائعا في عصره بين رواد المسرح . ولا غرابة فان رواد المسرح كما ذكرنا كانوا يذهبون الى المسرح للتسلية، اما اللغة الرفيعة فلم تكن ضمن اهتماماتهم ماداموا يريدون فهم النص دون صعوبة او عمق تفكير. ولذا كان على المقتبسين للمسرحيات الاليزابيثية ان يدخلوا على اللغة بعض التحوير لتتناسب وذوق الجمهور.

واذا نظرنا في هذه التحويرات اللغوية وجدنا معظمها يعود الى تبسيط الصور الشعرية او حذفها وتعويضها بمعناها في كلمات سهلة، وتعويض الفاظ باخرى رآها المقتبس ارشق او اكثر تماشيا مع الموضوع او الظرف، وحذف الكنايات والتلميح للميثولوجيا سواء كانت رومانية او اغريقية او تبسيطها حتى لا يضيع المتفرج في تحديد معانيها، وتحديث الكلمات التي تغيرت معانيها او انقطع استعمالها، وتقويم التركيب بازالة التقديم والتاخير، وتغيير الجمل الجاهزة التي تعبر عن سلوك اجتماعي وتحديث الجانب النحوي والصرفي باخضاع لغة **شكسبير** واصحابه الى القواعد المقننة.

7 ـ الرقابة

كانت رقابة المخطوطات قبل طبعها واخضاع المسرحيات خاصة قبل عرضها لمراقبة شديدة من التراتيب المقننة الجاري بها العمل في بريطانيا قبل عصر الاحياء وكانت الرقابة انذاك شديدة في الناحيتين الدينية والسياسية.

ففي سنة 1605 اكد «**قانون للحد من تجاوزات الممثلين**» على تغريم

كل ممثل يذكر في اي نوع من العروض اسم الله او المسيح او الروح القدس او الثالوث المقدس[35] وعلى الرغم من ان هذا القانون لم يحترمه الكتاب والممثلون احتراما كاملا فإنّ **هنري هربرت** رئيس التشريفات المكلف بالرقابة من سنة 1623 الى سنة 1673 كان يقرا كل المسرحيات مخطوطة ويحذف منها القسم وكل ما يمس بالسياسة البريطانية سواء في الداخل او الخارج. وقد صادف ان اصطدم مع بعض الكتاب الذين احتكموا الى الملك وحكم الملك لفائدتهم مادام الامر يتحدث في ذكر احد الثالوث المقدس دون مس بقدسيته[36]. اما الناحية السياسية فلنا امثلة كثيرة على منع عروض وسجن كتاب وممثلين وناشرين وحتى اعدام بعضهم[37].

اما في عصر الاحياء فان الناحيتين الدينية والسياسية عززتا بناحية ثالثة هي حذف الالفاظ البذيئة وكل ما يمس بالاخلاق العامة. فالامر العلي الذي سبق ذكره والمؤرخ في 21 اغسطس/آب 1660 يؤكد على ضرورة مراقبة كل المسرحيات قديمة كانت او جديدة وحذف كل ما يتنافى والوظيفة الاخلاقية للمسرح، ويلقي مسؤولية المراقبة على مدير المسرح. وتكرر نفس الالحاح في القوانين اللاحقة[38] ويمكن ان نرى تاثير ذلك في حذف المقتبسين لكل الالفاظ البذيئة، ففي مسرحية **هملت** حذف كل ما يمت الى الجنس بصلة. وفي مسرحية **العين بالعين** حذف دور السيدة اوفردون واصحابها ليعوض ببينيديك واصحابه من مسرحية اخرى **لشكسبير هي جعجعة دون طحن** أي حذف الاستهتار والفجور واحلال الحب والزواج محلها.

ويجدر بنا هنا ان نلاحظ ان مقتبسي عصر الاحياء اظهروا حرية اكبر في اعمالهم الخاصة بهم فعرضوا بعض مسرحياتهم دون ان يولوا النظرية الادبية السائدة او الرقابة اهتماما كبيرا.

* * *

وفي الختام يمكن مما ذكر استخلاص ما يلي:

1 ـ كان كتاب عصر الاحياء وهم يقومون بعملية الاقتباس المسرحي يعتقدون انهم يقلدون وهذا يعني عدم التفريق عندهم بين العمليتين ولذلك وجدنا الرغبة الملحة لديهم في اعتبار انفسهم كتابا اجود من سابقيهم وادق معرفة منهم بما تقتضيه النظرية الكلاسية.

2 ـ لم يكن الاقتباس المسرحي عملية اعتباطية ولا سهلة اذ كان على المقتبسين الالتزام بنظرية معينة وبأنماط محددة من السلوك وباساليب املتها ظروف قد تختلف من عصر لآخر ومن مكان لآخر. ولا شك ان اسبابا قريبة من التي ذكرنا هي التي دفعت ـ ولا تزال تدفع ـ كتابنا المسرحيين في البلاد العربية الى اقتباس الاعمال العالمية التي تحقق لها الخلود لجودتها وعمق البعد الانساني فيها.

المنجي الرّدادي

الهــوامش:

1 ـ يعرف مجدي وهيبة في **معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب** (بيروت: مكتبة لبنان 1979) ص31 الاقتباسAdaptation بانه: اعادة سياق عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر وذلك كتحويل المسرحية الى فيلم او القصة الى مسرحية ويقول ابراهيم حمادة في **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** (القاهرة: مطبوعات دار الشعب ، 1971 ص 246 «الاعداد بوجه عام هو اعادة كتابة شكل ادبي اولا ادبي في شكل اخر او اعادة كتابة عمل ادبي سبق اعداده من قبل في شكل جديد وعادة ما يكون المقصود من الاعداد هو اعادة تنفيذ عمل طبقا لمتطلبات وسيلة ادائية جديدة غير الوسيلة التي خلق لها العمل المعد اصلا. . . والمسرحة ـ او الاعداد الدرامي ـ يمكن ان تكون تحويل جنس ادبي اولا ادبي الى الشكل المسرحي المكتوب او هو يمكن ان يكون اعادة كتابة مسرحية قديمة في هيئة او شكل مسرحي جديد. او هو ترجمة غير حرفية لعمل مسرحي الى لغة اخرى». والذي اقصده هنا بالاقتباس هو تحويل مسرحية قديمة الى مسرحية جديدة. واقترح اطلاق مصطلح الاعداد المسرحي على التغييرات التي يدخلها المخرج على مسرحية كحذف بعض الادوار او المشاهد لقصد معين واطلاق مصطلح المسرحة على تحويل عمل فني كالرواية الى مسرحية واطلاق مصطلح الاقتباس على تحويل مسرحية قديمة الى مسرحية جديدة.

2 ـ ظاهرة «الاقتباس» بمفهوم مجدي وهبة اتبعها الادباء منذ القدم وفي كل العصور، حتى ان شكسبير ، على سبيل المثال، تعتبر مسرحياته كلها بمفهوم وهبة مقتبسة.

3 ـ Gunnar Sorelius, The Giant before the Flood (Almqvist et Wiksells : Uppsala, 1966), ص71 ـ 72

4 ـ ساقتصر في هذا المقال على دراسة عامة مختصرة لظاهرة اقتباس مسرحيات **شكسبير** وسأحاول في نفس الوقت **الاشارة** الى مسرحيات اقتبست عن كتاب اخرين متى دعت الحاجة الى ذلك. وساركز على المقتبس الاكبر لمسرحيات شكسبير وهو وليم دافننت. وفي مقال اخر لاحق سأتناول بالدرس مسرحيات شكسبيرية ترجمت وقدمت على الركح في تونس.

5 ـ تشمل نظرية المحاكاة محاكاة الطبيعة mimesis ومحاكاة كبار الادباء imitation وهي التي اصطلح عليها مجدي وهبة وكامل المهندس في كتابهما **معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب** بالتقليد. انظر **المعجم الفلسفي** لمجمع اللغة العربية بالقاهرة لمعنى نفس المصطلح في علمي النفس والاجتماع. ولن اؤكد في هذا المقال على صحة هذا المصطلح او ذاك بل ساستعمل مصطلحي مجدي وهبة وكامل المهندس فقط للتفرقة بين المحاكاة عند الاغريق والمحاكاة عند الرومان ومن تبعهم في اوروبا في عصر النهضة.

6 ـ انظر على سبيل المثال: Gregory Smith, ed. Elizabetham Cristical Essays, I - p. 9. J.E. Spingarn ed, Critical Essays of the Seventeenth Century, I, 54-52 WP Ker, ed. Essays of John Dryden, I. P 239

7 ـ انظر بالنسبة الى جون درايدن: الجزء الاول، ص204، 165 ـ 166 من المرجع السابق وبالنسبة الى توماس رايمر انظر: Curt A. Zimansky ed., The Critical Works of Thomas Rymer, pp. 42, 46, 65

8 ـ بدا غلق المسارح الانقليزية سنة 1642 مع اندلاع الحرب الاهلية لكن الامر النهائي صدر سنة 1647 قبل اعدام الملك شارل الاول بسنتين انظر

ـ Leslie Hoston The Commonwealth & Restoration Stage pp. 43 - 55

9 ـ هتسن المرجع السابق 133

10 ـ Joseph Quincey Adams, ed. - The Dramatic Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels : 1623-1673. ص 87 ـ 88

11 ـ هتسن، المرجع السابق ص 206

12 ـ Gunnar Sorelius, (The Rights of the Restoration Theatical Companies in the Older Drama, Studia Neophilologica 37 (1965). ص 188

13 ـ Allardyce Nicoll, A History of Restoration Drama 1660-1700 ص 314 ـ 315 المسرحيات الشكسبيرية هي: The Tempest, Macbeth, Measure for Measure, Romeo and Juliet, Twelfth Night, وكذلك حق شهرين كاملين في مسرحية King Lear, Hamlet, Henry VIII, Much Ado About Nothing. شكسبير Pericles اما المسرحيات الاخرى فهي The Sophy لدنهم The Duchess of Malfi لويستر،

The Maid in the Mill, The Mad Lover, The Spanish Curate, The Loyal Subject, Rule a Wife and Have a Wife

لفلتشر ومساعديه.

14 ـ ص 13، M.C. Bradbrook - The living Monument : and the Theatre of His Time. 1976

15 ـ ص 97 Allardyce Nicoll - The Development of the Theatre

16 ـ لقد تناول Philip Sidney بروح الدعاية نقد تغيير المنظر على ركح المسرح الاليزابيثي وابرز ميله الى النظرية الكلاسية التي تؤكد على المحافظة على الزمن والمكان دون تغيير حتى يكون الحدث في المسرحية اقرب الى الحقيقة التي يجب على الفنان محاكاتها. انظر DJ Enright & Ernst de Chickera, English Critical Texts ص40ـ41

17ـ منجي الرّدادي Davenants Adaptations of Shakespeare ص23 ـ 28 هنا يقدم المؤلف صورة واضحة لما كمان عليه مسرح فرقة الدوق التي كان يديرها دافننت.

18 ـ : Lily B Campbell Scemes and Machines on the English - Stage during the Renaissance A Classical Revival

Richard Southern - Changeable Scenery ; Its Origin and Development in the British Theatre

19 ـ Gerald Iades Bentley, Shakespeare and his Theatre

(Lincoln University of Nebraska Press, 1964 p. 39

20 ـ G.E. Bentley, The Jacobean and Caroline Stage, III (Oxford : 1941 - 1956) pp. 128-129

21 ـ John Downes, Roscius Anglicanus, ed, Montague Summers

(London : Fortune Presse, 1928). p20

22 ـ ص 38 ـ 40 Mongi Raddadi, Devenants Adaptations of Shakespeare

23 ـ كانت كل الادوار في عهد شكسبير بالطبع تسند الى رجال حتى الادوار النسائيـة منهـا ولم يكن في فرقة شكسبير غير ممثلين اثنين تسند اليهما الادوار النسائية ولذا فعلى الرغم من ان السحرة في العصر الاليزابيثي ايضا كانوا في مجملهم نسـاء اسنـد شكسبير ادوارهم الى رجـال قـادرين على تمثيـل الادوار النسائية.

24 ـ John Harold Wilson, All the King's Ladies : Actresses of the restoration

(Chicago : Univ. of Chicago Press, 1958) p.

25 ـ Cecil V. Deame, Dramatic Theory and the Rhymed Heroic Play 1967, p. 62.

Emmert L. Avery, The Restoration Audience, Philological quarterly 45 (1966)

Harold Love, The Myth of the Restoration Audience, Komos, I (1967).

26 ـ Mongi Raddadi, Davenant's Adaptations of Shakespeare p. 41-43.

انظر كذلك John Downes, Roscius Anglicanus, pp. 24-33.

Samuel Pepys, The Diary of Samuel Pepys.

27 ـ Alfred Harbage, Sir William Davenant, 1935, p. 265

28 ـ ادخل دافننت تحويرات على بعض مسرحياته وكذلك فعل درايدن انظر

Mongi Raddadi, Davenants Adaptations of Shakespeare p. 45.

29 ـ يرجع درايدن تفضيل الانقليز للملهاة عكس الفرنسيين الذين كانوا يفضلون المأساة الى طبيعة الشعبين. فالشعب الفرنسي مرح الطبع ويتردد على المسرح لتعلّم الجدية اما الشعب الانقليزي فمن طبعه الانطواء والجدية ولذلك كان يتردد على المسرح بحثا عن اللهو والمؤانسة. انظر

John Dryden Of Dramatic k Poesy and Other Critical Essays, ed George Watson, 2 vols, 1962,

ص 60 ، 113 ، 111 ، 120 الجزء الأول

30 ـ Scenes, Habits, Dancing, or perhaps an actress, take more with Spectators, than the best Dramatic wit. ترجمة الكاتب ولا ننسى في هذا الصدد الطلاق الذي حصل بين بن جونسن واينيغو جونز في اول العقد الثالث من القرن السابع عشر عن اي الامرين اهم الشعر او المشهد واحتكما الى الملك الذي حكم لفائدة المشهد.

31 ـ Sir Philip Sidney, Antropologie for Poetrie

Ben Jonson, Timbers or Discoveries

John Dennis, The Critical Works of John

Dennis, ed E. Niles Hooker, 2 vols (Baltimore, 1939-1943

John Dryden, Essays of John Dryden, ed. W.P. ker, 2 vols (Oxford, 1926)

Thomas Rymer, The Critical Works of Thomas Rymer, ed Curt A. Zimansky (New haven, 1956).

32 ـ ويطلق عليه بالانقليزية probability وهذه التسمية العربية اطلقها عمر الدسوقي في كتابه: المسرحية نشاتها وتاريخها وأصولها (القاهرة: الطبعة الاولى 1954) ص 80.

33 ـ نجد درايدن بين الحين والاخر يعود فيذكر بان كتاب عصره لم يصلوا غزارة كتاب العصر الاليزابيثي ولا وصفهم الدقيق للعواطف الانسانية انظر مثلا ص ص 5، 14 من المرجع السابق Essays of John Dryden لكن الفكرة السائدة والتي دعمها درايدن هو الاخر هي جهل كتاب العصر الاليزابيثي بالاسس النظرية للمسرحية انظر مثلا 169. من

34 ـ It must be allowed to the present age, that the tongue in general is so much refined since Shakespeare's time that many of his words, and more of his phrases, are scarce intelligibile. And of those we understand, some are ungrammatical, others coarse; and his whole style is so pestered with figurative expressions that it is as affected as it is obscure (Watson, I, 239)

ترجمة الكاتب

35 ـ انظر ص 42 من Wilham C. Hazlitt, The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543-1664 (London ; the Roxburghe Library, 1869).

36 ـ انظر مثلا لذلك في ص 22 من: Joseph Quincy Adams, ed, The Dramatic Records of Sir Henry Herbert Master of the Revels 1623-1673 (New Haven, Yale University Press, 1917).

37 ـ انظر مثلا الفصل الاول من: Donald Thomas, A long Times Burning : The History of Literary Censorship in England (London : Routledge and Kegan Paul, 1969.)

38 ـ انظر المجلد الاول، ص 72 ـ 80 من: Percy Fitgerald, A New History of the English Stage from the Restoration to the Liberty of the Theatres (London : Tinsley Brothers, 1882).

وكذلك الرسالة التي كتبها هربرت ليؤكد فيها مسؤوليته عن المراقبة وهي منشورة في ص 125 من المرجع السابق الذي حققه جوزيف كونسي ادمز.

الهارب

أحمد صنديد

يا رفاق الهوى عرفتُ طريقي وانتهت حيرتي بكلّ الدّروب
رحلتي في الحياة كانت مثارًا للأماني كالشّمس عند الغروب
قادم من مرافىء الحزن وحدي بين جنبيّ خافق في حروبي
أينعَ الزّهرُ والشّحارير غنّتْ بين أدواحنا بلحن طروب
ان فررتُ من العوادي فإنّي ما نجوتُ من الهوى في هروبي

لا تموتي خارج قبرك

فردوس مامي

الى اعتدال رافع بدون مناسبة

1 ـ إنّ الطّيور التي تغادر أعشاشها لتحلّق بعيدا بعيدا قد تتعلّم طرقا جديدة للحصول على الرزق... قد تتعلّم فنّ التقاط الحَبّ من فم الآخر... لكنها أبدًا لن تكون ذواتها الأولى ـ ذاك الزخم من العطاء والحبّ والذوبان في الآخر. قد تمتلك ريشا جميلا وأشكالا مغرية لكنّها ستضيّع لا محالة نقاء اللغة الأولى، وصرخة الوجع الاول، ولذّة السّقوط مع الآخر في نفس الخندق لأجل الهدف نفسه... آه! بلاد الله واسعة كرقعة الموت وعصا ترحالي جافة كشيخ بلا مريدين ووجوه أصدقائي بعيدة بعيدة كالسّراب..

2 ـ متلاصقتين كنّا نجلس في احضان وطن واحد متعدّد أو هو متعدّد واحد. وكنت تتألّمين. عجيب أمرك يا امراة! انت مع تعدّدية الأحزاب ووحدة الوطن!. لا أحد يفهمنا. لنحلم اذن بالمدن الضبابية الموغلة في البعد، لنتوق الى الثلج والمباني العالية والاخضرار الدائم الذي تصنعه المواد الكيمياوية في كلّ الفصول. لنكره وطننا الضيّق الخطى. الضيّق الأنفاس. الضّيق الخبز... لنكره وطننا الواسع الرّاحة وهو يصفعنا ، الواسع الفحم وهو يتّهمنا بكل شيء إلاّ بشفافية ذواتنا وحبّنا له. هذا الحب الذي يربكنا فنسقط في سوء التعبير عنه ونتهم بالخيانة لأنّ المخبرين لا يفرّقون بين الأنظمة الحاكمة والوطن. ولأن وسائل الاعلام تتحدّث عن حرية التعبير الممنوحة للكتّاب.

ولأننا حين ندخل في حوار مع الورق من خلال أفواهنا المكمومة، حوار عن الزهور والحرية، تنتفض أرواحنا مذبوحة فتشوّه بدمها بياض الورق الناصع وتتجاوز حرّية التعبير الممنوحة للكتّاب!.

آه! كم يلزمنا لكي نقيم بعيدا عن أوطاننا ؟ كم يلزمنا لكي نقيم بعيدا عن أصدقائنا ولغتنا الجميلة وغبار مدينتنا الجافّ الذي ألفته رئاتنا وأزقّتنا ذات الجدران المهترئة كوعود حكّامنا. كم يلزمنا لكي نقيم بعيدا عن بحارنا التي لا نملك عبورها إلاّ مهاجرين؟ آه! لو تعلمين فقط أنّه يلزمنا الكثير ـ الكثير ـ تلزمنا أشياء عديدة، لا نسمع ، لا نرى، لا نحسّ، لا نعي . تلزمنا أشياء أهمّها أن لا يكون لنا قلب!

3 ـ أكتشف الآن وببساطة فظيعة أنّ كل المدن قبور بيد أن الاختلاف في الشكل واللون والرائحة ـ قبورنا واطئة مصفرّة مهترئة الجوانب تلفّها النباتات البعلية. وقبورهم عالية ملوّنة رخامية مزدحمة باللوحات الجميلة والزهور... القبر قبر يا اعتدال! فلا تموتي خارج قبرك. في المدن الكبيرة يعمّر الحرّاس والعسس المقابر خوف سرقة التّحف واللّوحات وربما خوف سرقة الأرواح التي كانت في حياتها تجول حرّة بلا محاسب ولا رقيب.

أمّا في مدننا الكالحة فإنّهم يحرسوننا أحياء ليعلّمونا ونحن في مختلف مراحل العمر كيف يجب علينا أن نتصرّف وما يجب علينا أن نقول وبما يتوجّب علينا أن نحسّ، وبالتّالي فإنهم يقولون ويتصرّفون ويحسّون ويعملون بدلاً عنا. وبما أنّنا لا نملك في الحياة ما نتزيّن به ونحسّه وحدنا لنأخذه معنا إلى القبر فإنّنا سنذهب هناك مطمئنّين لنتنفّس ملء رئاتنا في ذلك القبر القبر الذي لا يحرسوننا فيه فقد اخطأوا عنا وحاسبونا في ذلك القبر المدينة!.

فردوس مامي

باريس 1990/5/8

مسرحيّة لممثّلة واحدة

يوم صحو في آخر شتاء من حياة ...

صابرة

هل أنّ امرأة لا تلد تقتل الخصب في رحمها ؟

هذا هو السؤال الذي تطرحه «صابرة» هذه المدرّسة المتقاعدة التي تقف طول النّهار في باب المدينة تنتظر أو تنادي ابناً لا وجود له إلاّ في ذاكرتها، أو خيالها.

أبوها خلّف لها منزلا عتيقا بحيّ قديم مهدّد بالهدم. وجيرانها في المنزل أو الكراء يتحايلون عليها للاستحواذ على كامل الغرف حتى يستفيدوا من صفقة البيع ومن مشروع البناء الجديد.

زوجها مقعد عاجز منذ سقط القطار الذي كان يسوقه في هوّة من فرط التسرّع.

ومحاميها الذي كان تلميذها يراوغها لأنّه لا يصدّق أنّ لها قضيّة أو أنّ لها ابناً أو أنّ لها بيتاً.

لكنّه حين يقرّر مداهمتها في عزلتها يكتشف أنّها يئست من العجز فقتلته أي أنّها قتلت زوجها العاجز.

هذه هي الفكرة الأساسيّة في هذا النصّ الذي أردته منطلقا لعمل مسرحي قابل للتّطوير بفضل مجهود الممثّلة التي تقوم بتقمّص الدور - العنوان والمخرج وبقية معاونيه في صعيدي الحركة واللّغة.

تأليف سمير العيّادي

«احذر . إنّه من صارع الموت فقد مات ...»

محمود المسعدي
(مولد النسيان)

«ومن كان مما يحــدث الدّهــر جازعا
فلا بــدّ ، يومــا ان يرى وهو صابــر
وكـــلّ قــرينــي ألفـــة لتــفـرّق
شتاتــا، وان ضنّا وطــال التعاشــر»

ليلى الاخيلية

« استروف : ترى هل سنخطر نحن الذين نضيء الطريق أمام الأجيال ببال أولئك الذين سيخلفوننا ؟».

تشيكوف
(الخال فانيا)

المكان :

بيت صابرة

غرفة واسعة من غرف دار من الطّراز العتيق في حيّ قديم.

في اليمين سرير مفروش يتمدّد فيه جسم مغطّى لا يتحرك. وعليه ستائر... مرايا في الجدران وصور تتوسّطها صورة شيخ وقور... إحدى المرايا محفوفة بفوانيس إضاءة من نوع ما يوجد في حجرة قيافة بالمسرح...

معلاق عليه عدّة ألبسة... مذياع... تلفون... محفظة... ومائدة وكراسي وأرائك... وأثاث مختلف موظف للحركة المسرحية التي تقوم بها صابرة... وسخّان كهربائي...

كوّة يدخل منها نور ساطع متحوّل في الغرفة... وباب موصد...

في هذا الاطار تتحرك صابرة...

فهي لا تخرج منه... لكنّها بعفويّة التّداعي تنشىء فضاءات جديدة هي التي تتذكّرها أو تتصوّرها...

الزّمان :

من طلوع الفجر إلى نزول اللّيل...

في يوم صحو في آخر شتاء، في العصر الحاضر...

مدخــل

أمام المرآة المحفوفة بالفوانيس والمضيئة تجلس صابرة...
تنظر وجهها وهي ملفوفة في لحاف أبيض...
من المذياع تنطلق موسيقى صباحيّة خفيفة...
على السخّان الكهربائي إناء يغلي به الحليب...
تنهض صابرة...
تخلع اللّحاف وتلقي به على السرّير. تظهر في فستان أسود وقد أدخلت رجليها في حذاء مطّاطي.
وتفتح الكوّة فيندفع ضوء الفجر... وآذانـه... ودبيب الشّارع... تتجـه إلى السرير لتسوّي وضع الجسم الممدود وغطاءه...
تتّجـه إلى السخّان... تنـزل الإنـاء... تصبّ الحليب في كـأس... وتبقى واجمة.
يسكت المذياع فجأة... وينطلق صوت...

الصّوت : ـ «لا أعرف لماذا أذكر صابـرة في كـلّ فجـر... لعلّهـا في ذاكرتي تبزغ وتبلغ حسي وفكري... لعلّها طيف النّهار الذي يـراودني كالهاجس الملحاح المهذار... أو لعلّهـا ذنب لا يمحـوه اللّيـل بـالحبر... لقيتها بالدّار البيضاء سنة خمس وسبعين فكانت وسط الدّوّار شمال المدينة تبزّ الانتباه في زحام الأسفار والانتظار... عجوزا كانت وتتحدّث بلسان العَجْز... وفي بغداد كانت حذو جـدار تتطلّع إلى سفن دجلـة، إلى ماضي الأخبار... وفي يدها رغيف خبز يابس ترجو أن تفتّته للأطيار... في قيلولة لا يتنفس فيها الشّجر... وفي القاهرة، في محطّة باب الحديد، مكسورة الجناح تسأل من جاء ومن راح... وهل حقًّا في عرف التاريـخ تعـود الأرواح... وفي بيروت كـانت لا تسكت حين يـداعب أذنيـهـا الرّصاص وتنادي : عُدْ إليّ يا ولـدي الشّادي، لا منـاص... وفي تـونس رمت بها الأقدار يوم خريف تحت الأمطار في ساحة تجمّعت بهـا المياه وطفحت حتّى غرقت جلّ الدّيار... وكانت صابرة تجابه الإعصار بكـلّ اصرار وتنتظر... حتى طـال الانتظـار... ولعلّي كنت ألقـاهـا في بـاقي الأمصار... لكنّها سكنت ذهني... متحوّلة متنقّلة بين الأدوار...».

تعود موسيقى المذياع. فتأخذ صابرة كأس الحليب وتتّجه بـه نحـو السرّير وتضعه إلى جانبه على مقعد...

تجلس من جديد أمام المرآة وتشرع في تزيين وجهها... مترنّمة.
يسكت المذياع ويعود الصوت...

الصّوت : «... **من أنت يا صابرة ومن أين ؟... وإلى أين يا صابرة وكيف أتخلّص منك ؟... علّمتني سرّ الأمومة حتماً فهل لك وفاء المرأة؟... ولماذا تعلّقت بي وأنا أجهل قضيّتك ؟... ألا ترين أنّ قضايا النّاس في الواقع أحيىَ وأرحب وأعيى وأصعب ؟... فما الّذي ترجينه منّي وأنا إن كنت أدافع عن الأرامل وأرافع عن اليتامى لا أطاوع خيالي فأجنح إلى وضع سؤال أنت لا تلقينه بلسانك الثّرثار... قولي من أنت ؟... ولماذا قفزت من أوراقي وملفّاتي فصرت اليوم تراودين المسارح التي لا يرفع لها ستار ؟**».

صابرة تضع برّوكة على رأسها وتقف لتلبس معطفا وتحمل محفظة ومظلّة كأنّها تتهيّأ للخروج.

تعود إلى السرير فتشرب كأس الحليب...

الصّوت : «**ما شأني بك وما شأنك عندي ؟ ولماذا تحمّلينني مسؤولية ملفّك ؟ فهل لك قضيّة أم أنت قضيّة ؟... هل هذا هو الملفّ الذي خطّطت عليه بيدك حرف الصّاد ؟ ما معنى الصّاد يا صابرة ؟... أنا لا أفهم والنّهار يتقدّم والقلم يتلعثم والله أعلم الله أعلم الله أعلم... ما الصّاد ؟... يا ...**».

تغلق المذياع فيسكت الصّوت... ويقوى ضجيج حركة المرور تدريجيّا وتتغيّر الإنارة...

تتقدّم صابرة إلى حلقة الضّوء كأنّها تقف وسط دوّار خارج المدينة...

ينطلق المذياع تلقائيا... موسيقى... وأصوات مذيعين... بلغات مختلفة... وأخبار مختلفة... وصوت يسأل ويعيد : «ما الصّاد ؟».

الحركة الأولى

صابرة : ـ **الصّاد ؟... صباح...**

صمت

ـ الصاد .. صباح الخير يا ولدي ..

صمت

ـ الصّاد ؟... صحو... الصّاد... صحوت لسماع ترنيمة آذان الفجر فصلّيت... الصّاد... صلّيت ومن أجلك طال دعائي فبكيت... الصّاد ؟... صفاء... الصّاد... صفا قلبي من غبش الحزن عليك فلكلّ ليل صبح، ولكلّ صبح ؟...

تتحرّك يمينا وشمالا وترفع بصرها إلى السّماء دون أن تتخلّ عن مظلّتها وحقيبة يدها.

ـ الصّاد... صارت شمس هذا الصّباح في كبد السّماء يا كبدي... الصّاد... صبابة... أجل ! صبابة يا ولدي... قد تعرفها أنت وقد لا تعرفها...

تتمايل حتّى كأنّها تطير.

ـ صبابة العصافير الصّاعدة في صفحة الزّرقة الصّافية... أجل ! الصّائرة من صُقع صاقع وراء البحار يا ولدي إلى صُقع صادح وراء المدار، تطلب الصّفح عن هجرتها الصّيف، ترجو المغفرة، تروم التّوبة، تبني عشّها الجديد، تستقرّ، أجل ! تستقرّ، وأنت ؟

تتوقّف فجأة.

ـ كلاّ ! الصّاد ؟...

تتوقّف فجأة.

صمت...

ـ والصّيف وليّ والخريف. أجل ! كم من صيف صفوح يا ولدي وكم من خريف صرّف وعدك الصّريح بلا تصريح ؟ حتّى جداول الجمع والطّرح... لم يعد لها خرير في ذاكرتي يا ولدي.

تفتح عينيها وتدقّق النّظر مشمئزّة من مشاكسة...

ـ أصرفها !

تكشّر ثمّ تهدّد مشاكسها...

ـ قلت لك : انصرف... وإلاّ غرزت إصبعين في عينيك. امْش. كل واحد ضحكة فلماذا لا تتفرّجون في خلقاتكم. أم أنّ الضّحك لا يفرّج عنكم إلاّ على حساب مهموم ؟

ينصرف المشاكس فتهدأ...

ـ صقعت يداي ورجلاي وأنفي... وعيناي كذلك صقعت وأنت لا تدري... متى ؟... صعقت الصّادرات الواردات السيّارات الطّرطارات الحافلات الشّاحنات الجرّارات وكلّ ما هو آت آت... أجل ! داهمات على المدينة من بابها الغربيّ المردوم تحت العمارات العاليات الزّاهيات الشّاهقات... ما هذا ؟ أسكتوها أو إنّي صارخة. الصّاد... صه !...

يعلو ضجيج حركة المرور فتتألّم.

ـ الصّاد... صدعتْ أذنيّ... صرّتْ في جسمي... ماذا تريد ؟... نعم... صغرتْ حجمي... آي عظمي... آي رأسي... آي فهمي... ماذا تريد؟... كلاّ... أيّ شيء تحكي ؟ أجل ! لأيّ شيء تبكي ؟ بلى ! من أيّ شيء تشكي ؟ دُوار بدماغي ودُوار حول هذا الدوّار وأنت لا تدري ما صادّ وما صار ؟...

يسكت الضجيج.

ـ حتّى لو كنت تدري... هل كنت ؟... عار عليك يا ولدي... عار... ما صاديا ولدي وما صار. ويداي يا ولدي... يداي ترعشان طول النهار.

يعود الضجيج لحظة

ـ حتى لو كنت تدري ... هل كنت؟.. عار عليك يا ولدي .. عار ..

يسكت الضّجيج تدريجيا...

ـ الصّاد... صدى صمتي في بداية هذا الصرّاط الّذي لا أعرف إلى أين يؤدّي... من أين يجيء... كيف... لماذا... متي ؟... الصّاد...صفائح صفراء في كلّ اتجاه لها سهم... سهمي أنا أنّي أقرأ أسماء مدن لم تذكرها لي قبل رحيلك... هل كنت تعرف إلى أين ؟... الصّاد... صفيحة واحدة زرقاء تشير على الهاربين توًّا من خناق المدينة، بركوب الطّريق السّريعة، ولكن... علام هذه السرّعة ؟... نعم... ماذا تريد ؟... انطق...

يسمع صوت كبح فرامل لسيّارة قريبة منها. فتتجنّبها ثمّ تعود إليها حانقة...

ـ أيّ شيء تقصد ؟... أقصد ربيّ. امسك مقودك وشدّ حزامك وانظر أمامك... وامض... تقشّع... كلامي ليس إليك. من فضلك... كلوف ! أجل ! فضوليّ !... هل سألتك أنا عن عمرك ؟ عمري ثلاثون عاما فهل فضحتك أنا في أمرك ؟... أمري لله ! ولا واحد منكم بلغه خبر خيري أو شرّي، فهل بلّغت أنا عنك الشرطيّ عندما... حرقت الضوء؟... حرّق أسنانك ما اشتهيت واحرق دمك ما ارتضيت. أنا هنا واقفة...

وصمة عار ؟ أنا ؟... وصمة عاركم يا همج !... يا خمج !... يا... حثالة الحثالة !... بظفري على ظفري أسحقكم واحدا واحدا واحدا... يا صعاليك ! بيديّ أخنقكم واحدا واحـ... كلاّ . كلاّ . ابعدوه عنّي. أنا لم أخنق أحدا...

تهمّ بالهروب لكنّها تتوقّف وتلتفت...

ـ أجل ! أنت صعلوك !... ترمي عقب سيقارتك من نافذة سيّارتك وهي واقفة في محطّة البنزين ؟... تحسب أنّي ما انتبهت ؟ تحسب أنّ المعلّقة الموضوعة على المضخّة مجعولة للزّينة ؟... لحاك. ثمّة ربيّ شاهد... لا زيّن لك شهادة... على كلّ حال، انقز، سبّ. عقب سيقارتك سقط في مستنقع فاستنقع، وأنت ؟... قريبا *إن شاء الله*... صبّ المطر... طوال اللّيل... خيرات. والمستنقعات في الطّرقات كذلك خيرات بعدد الحفرات. والحفرات تنتظر زلاّت أمثالك يا خايب. يا فاسد، يا خارب، يا فاقد جميع الطّهارات. أجل ! كيف تكون الطّهارة لدى من لا يحترم القانون ؟ كيف ؟...

تسكت مفكّرة ثم ترفع رأسها صائحة...

ـ لا أسحب شيئا. اسحب أنت ظلّك الثّقيل وانسحب. الضوء أخضر... هيّا... مرّ... أو إنّ يومك مرّ... مرّوا أنتم أيضا... لا تنظروا إلى وجهي... لا تخزروا الى لبستي. أنا لم أزيّن نفسي لكم أنتم... أحمل شمسيّة ؟ وبعد ؟... عرّض أنت نفسك للشّمس والمطر، أنا بعقلي... معطفي من فرو الفهد يا قرد، وحقيبتي من جلد التّمساح يا نبّاح وهاك نعلي...

تخلع حذاءها لترمي به بعيدا. فتظهر رجلها ملفوفة في خرقة طبّية.

ـ جرّب رنّة المطّاط عندما ينطّ على قبّعتك واطرب...

تضحك ثمّ تسكت. وتتنقل لاسترجاع حذائها لكنّ منبّه السّيّارة يفاجئها فتفزع. تنطلق السّيارة مبتعدة...

ـ عجوز ؟... أنا عجوز؟... أنا عجوز خارفة يا ابن الـ...

تشاهد السّيارة تغيب. ثمّ تلتقط حذاءها وتجلس لتلبسه.

ـ يا ابن الخائفة أين أنت؟... أنا... أنا خائفة... جدّا... الخوف سرطان العقل يا ولدي... لو قلت كلمة عيب... لأحد العائبين؟... يا ليت... العيب في السّكات... ربّما... كلاّ... لعلّ... أجل ! السّكات في العيب. بلى... بلى... بلى... السّكات هو قاتلي. فقتلت السّكات. أجل ! قتلت السّكات. كلاّ. اسكتي يا خائفة وإلاّ فضحت أمرك...

تقف وتنتصب كالتّمثال وتغمض عينيها.

ـ الصّاد... صمت...

صمت...

ـ الصّاد... صبر...

صمت...

ـ الصّاد ؟... صرير باب لم يقفل ... صفير الرّيح في واد بلا ماء والدّفلى صاغية.

صمت. تتحرّك وتفتح عينيها...

ـ الصّاد... صفّارة عون البوليس... صاحب الأمر والنّهي في حركة المرور... صغير... أجل ! ضاع في الزّحمة... قريبا تفلت من يده الأمور... ولنْ تفيده العصا... مسكين.

تتابع حركات الشرطيّ.

ـ ألم أقل لك ؟... هذا مفرق طريق غير آمن... ارجع لكلامي، يهديك. أعمل برأيي... ألا تعرف الرّأفة ؟... بحالك، أقصد... لا شيء...

ترفع صوتها.

ـ ارجع في العشيّة. في العشيّة تخفّ الحركة وتكثر البركة فلا إدارة تعمل ولا شركة...

تضع يدها وراء أذنها لتسمع.

ـ ماذا قلت ؟ البركة في العمل ؟... طز... أعمل إذن. دبّر أمرك... أعرف أنّك رجل تحفظ النّظام في كلّ وقت حتّى في الزّحام، لكنّك لن تتحمّل الوقوف في هذا الدّوّار حتى منتصف النّهار، صدّقني... قالوها قبلك... رأيتهم كيف يتسلّلون إلى المقهى... أو إلى... أنا ؟... لا تعرفني... أنا أقف طوال السّاعات!...الأيّام... الشّهور!... الأعوام!... لماذا ـ حسب رأيك ـ ألفّ رجليّ وساقيّ بالخرق الطبّيّة ؟... أدهنها في كلّ صباح بمرهم جديد وأدسّها في حذاء المطّاط كي لا تتصلّب كما تصلّب ظهري. ثمّ إنيّ أخشى الماء... ما معنى «أي ماء» ؟... لا تعرف أنيّ أعوم وأغطس في الماء ؟ لا تعرف ماذا أعمل ؟... مسكين.

تحسّ بوجع في ظهرها.

ـ آه ظهري... لو كان لي عمود فقري مثل عمود الكهرباء... كلاّ ! الكهرباء تلسع... آه عمري.

تستند إلى عمود.

ـ اسأل زملاءك في القسم. يعرفونني جيّدا. أظنّ أنهّم لا يعرفون غيري... ما معنى أمّ لا تعرف ابنها الذي تنتظر ! ما معنى زوجة لا ترأف بزوجها الذي... لم أعد أذكر.

يتركّز الضّوء عليها كأنها في استنطاق. يسمع نقر آلة راقنة...

ـ «ما اسمك ؟»... مكتوب في البطاقة... «للتحرّي»... صابرة... «السّكنى ؟»... قلب المدينة... «المهنة؟»... قلب الأوضاع... «تسخرين؟» كلاّ ورحمة... هل صار تبديل الأحوال من العيوب التي لا تقال؟... «كم ـ قلت لي ـ عمرك؟»

صمت

ـ «مكتوب في البطاقة. مليح. طيّب. خمسون سنة».

صمت.

ـ «ماذا تعملين بالضّبط ؟ انطقي وبلا دروشة ؟»... أدخل بيتا تارة وتارة مكتبا. أجده في وضع لا أراك الله... سامحني... أقصد في أسوإ حال... أخلع معطفي وقفّازي... لا أخلع حذائي أبدا حتّى في النّوم... ألبس... ماذا ألبس،... آه... تذكّرت... فوطة وقفّازين من البلاستيك... «وشعرك المستعار ؟» لاصق... لا يسقط أبدًا إلاّ في الشّارع عندما تنفخ ريح تكسّر الشجر... يا لطيف... بالأمس فقط في حوالي... «المهمّ ! المهمّ ! كفى تمثيلا. ماذا تعملين ؟».

تتحرّك على إيقاع الآلة الراقنة...

ـ أدخل، أجفل... أهدأ. أبدأ. أقلّب. أرتّب. أصفّف. أنظّف. أمسح. أطرح. أشرح. أفتح. أقفل... أنقل. أجمع. أرفع. أغسل. أعصر. أنشر. أفرش. أنفش. أنعش... أرقّع. ألمّع. أفوّح. أمروح. أكوي.أطوي. أشوي. أطبخ. أنفخ. أزمّر. أكبرّ. أهلّل. أطبّل. أمثّل. وأعمل. وأعمل. وأعمل... «يكفي !».

صمت.

ـ «تحسبين نفسك في مسرح أم في درس تصريف ؟ لن تصرّفيني على كلّ حال ! بطاقتك تثبت أنك معلّمة...» ... كنت... «أتنوين تصريف كان وأخواتها ؟ لسنا في مدرسة يا... آنستي ! ولسنا في مسرح».

تدسّ وجهها في يديها عندما تذكر كلامها...

ـ متقاعدة... «تبارك الله ! معلّمة ومتقاعدة وتخدم في البيوت مجتهدة جاهدة. متى أخذت التّقاعد ؟».

صمت.

ـ تكلّمي. أم أنّ التّقاعد لا ينصرف ولا يصرف ؟»... مبكّرا... «وعمرك خمسون ؟».

صمت.

ـ «فهمت»... كلاّ ! كلاّ ! «هل لك مرتّب ؟».. كلاّ ! كلاّ ! «هل لك

جراية ؟» كلاّ... بلى. بلى. «لكنّها لا تكفيك فتعملين وتفلحين وتقبضين وتجمعين وتطرحين وتصرفين ؟»... أنتَ صرت تصرّف الآن... لا بأس.

تضحك.

ـ «أنا لا أفذلك !»...

تصيح بعنف.

ـ وأنا لم أعد معلّمة...

صمت.

ـ «أحسن... وإلا بقي أطفال النّاس في خطر»...

تبتسم.

ـ تركيب غير سليم... «ليسلم منك التّلاميذ... فذاك ما كان يطمع فيه المسؤولون عندما أقنعوك بطلب التّقاعد المبكّر... أرجو ألاّ تكوني أقدمت على إعطاء دروس خاصة ؟»... بلى... كلاّ ! كلاّ ! «بلى أم كلاّ ؟ نعم أم لا ؟»... لا ! بل... أجل !

تقف غاضبة.

ـ لا ! لا ! فكّ عنّي. ليس في حياتي ما يهمّك... أنا واحدة من اللاّئي يضعن وسط الزّحام. أنا واحدة من اللاّئي يضعن وسط الكلام... أنا واحدة من اللاّئي... «أنت واحدة من اللاّئي يضعن وسط الحرام»... كلاّ. أبدا. الحرام عليك ! حرام ! «أنت واحدة من اللاّئي يضعن وسط الظّلام بعد ان يختطفن طفلا في رابعة النّهار» كلاّ. كلاّ. كلاّ. أبدًا هذا ما صار. لا تقتلني أرجوك لا تقتلني فما زال عندي أمل. «ماذا تأملين ؟ إعادة الكرّة مرّة بعد مرّة ؟» أنا لم أخطف ولو مرّة. «والصبيّ ؟» لم أخطفه «أمّه قالت العكس»... بالعكس، أنا أمّ أعرف ما تحسّ به الأمّ. أنا فارقني ولدي فلم يخلّف لي سوى الهمّ. «إذن... أردت تعويضا فرصدت الفرصة في مفرق الطّريق ؟» أبدا. إنها الصّاد. صدّقني. الصّاد هي الدّافع.

صمت...

ـ الصّاد... صبيّ... الصّاد... صبيّة... الصّاد... صبيّان... الصّاد... صابة من الصبيان صائرون في كلّ يوم الى المدارس... الصّاد... صدفة... صدفة... صدفة...

تتغيّر الإنارة وتتذكّر صابرة لقاءها مع صبيّ.

ـ حدّق في عينيّ صدفة... حدّقت في عينيه صدفة... صدّقوني... لم تزعجني عيناه الدّعجاوان الحوراوان ولم يحرجني صمته... خصلات شعره الفاحم حرّكتها النّسمة الباردة فاندفعت يدي تسوّيها لتهدّىء

روعها. أنفه لم يتحمّل الصّقيع... كان أحمر. كان يرشح. مسحته بمنديلي الأبيض الذي دسسته في جيب سترته الزّرقاء. فانفرجت شفتاه الرّقيقتان عن نصاع البرد المصفّف بينهما. كان يبتسم. كان يشبهه. أجل كان يشبهه تماما والله. صدّقوني. قلت له : إنّك ولدي ! فنطّ يقطع الطريق...

تسمع صوت منبّه وفرامل.

ـ فتّح عينيك يا مجرم. لا تركب سيّارة كهذه إن كنت تجهل الأولويّة للأطفال في هذا الممرّ.

تبتعد السّيارة وتبقى صابرة شاخصة.

ـ كان يشبهه حتّى في قفزته على الرّصيف الآخر... حتّى في رعشته... حتّى في خزرته الحاقدة على المرسيدس التي كادت تدوسه... حتّى في مشيته... حتّى في جريته... أجل ... وهو يختفي عن ناظريّ...

تنظر إلى بعيد كأنها ترى الصبيّ يبتعد ويغيب.

ـ وابتعد عنّي. وابتعدت. أجل ! صار في كلّ يوم يمرّ على الرّصيف الآخر. يده اليمنى في يد امرأة تارة وتارة في يد رجل. ويده اليسرى تحمل محفظته مرفوعة... يستر بها وجهه... أذكره... يمنع عينيّ عن تعشّق عينيه الدّعجاوين الحوراوين. كلاّ... لا أزال أذكرهما. أجل ! لا أزال أذكر عينيك يا ولدي... لا أزال. أجل ! أجل ! أجل !

تسكت وتهدأ ويتركّز الضوء عليها من جديد. ترتعد فجأة.

ـ «فلماذا تشوّشين في الطّريق العام إذن ؟ أنت تهوين التّمثيل فلتلتحقي بالمسرح. أما الحياة فلا تتحمّلك». أنا شوّشت ؟ أنا تحرّكت؟ أنا مثّلت ؟ أنا تكلّمت ؟ أنت تعرف أنيّ لا أكلّم أحدا. لا أسلمّ على أحد. ولا أحد منكم يعنيني. هكذا أجبت في القسم فاسألهم. فلماذا إذن أخلوا سبيلي ؟... اسألهم إن كنت لا تصدّقني. قالوا لي : احضري زوجك. قلت لهم...

تتدارك وتعضّ أصابعها.

ـ لا . لا . لا تسأل. كنت أمزح. ألا تعرف المزاح ؟... المزاح يفرّج عن النّفس الضيّقة. آه... صحيح... صحيح... لا بدّ من احترام الزّيّ... لا بدّ من احترام العصا... والصّاد... ألا تعرف الصّاد ؟ الصّاد ؟... صحّة ما تقول... الصّاد ؟ صحّة ما تفعل... غلطت. سامحني. زوجي تركته هامدا جامدا في فراشه... أقصد... هائما غائما سائما نائما كأنّ سعده لم يكن أبدا قائما.

تتظاهر بالبراءة وتعود إلى الحديث الخافت.

ـ ضمّي لسانك إلى حلقك وابلعيه أيّتها العجوز الخا... خائفة... أنا خائفة. صدّقوني. أجل !... الخوف يا ولدي... هل رأيت في حياتك عجوزا تخاف ؟... الخوف شلل العاطفة... حمّى اللّفظ... والصّاد... صدق... الصّاد ؟... لماذا لا تصدّقونني عندما أقول لكم خرجت من البيت وتركته ينام ؟

صمت...

ـ صفحة صحلب فائحة لا أذكر كيف صبّتها يدي في معدتي وأنا صاغية إلى المذياع أتلقّف أخبارك بين صفوف الصّباحيّين من النّاس... الصّدق لا يتحمّل الخوف... الصّاد... صحف الصّباح التي لا تحصى ولا تقصى، اشتريتها... كلّها... لا تذكرك يا كبدي ! صارت صورتك باهتة في ذاكرتي وهي لا تنشر صورتك... صار أبوك صامتا في خاطري وهي لا تقدر على مناداتك... صار بيتنا صفقة صفيقة في حياتي وهي لا تجسر على أن تتّهم أباك... الصّاد... صفقت الباب ورائي وخرجت... تركته عائما في فراشه المضمّخ بنزيف عرق ودم وهمّ وغمّ وانصرفت... لماذا يسألونني عنه اليوم ؟... لماذا يطلبون حضوره الى القسم ؟... لماذا لا يسألون عنّي أنا ؟... لماذا لا يخلون سبيلي ؟ لماذا يلاحقونني ؟. لقد حقرتهم وهربت... لقد حرقتهم بالغيظ وابتعدت... جريت وأتيت... هنا توقّفت. هنا تسمّرت. هنا تذمّرت. منك أنت تذمّرت.

صمت.

ـ أتيت إليك أنت يا ولدي وأنت لا تأتي ؟ قصدتك أنت يا ولدي وأنت من تقصد ؟

صمت.

ـ صدقت في عزمي وأنت متى تصدق وتعزم ؟ متى تقدم ؟ متى تقدم ؟ متى... أو إنّك تندم ؟... متى... متى تفهم !

تصمت ثمّ تبتسم كأنها تسمع جوابا.

ـ صحيح ؟ قريبا ؟... متى ؟... لا تتأخّر يا ولدي فلقد عفت صبرا بأبيك الصادق الذي لا يصدق في شيء. حتى في النّوم... لا تتقهقر يا ولدي فلقد خفت شرّا من جيران لم أخترهم أنا ليسكنوا داري. حتّى في الحلم... لا تتذمّر فلقد صرت قهرا حتى في منزل صبحي المحامي الذي تكفّل بأمري وتكلّف بالصّاد ألفين وواحد. أمام القوم... لا تتعصّر فلقد ضعت دهرا وضاعت قضيّتي في مفرق الطّرق وضاعت منّي داري مفرقعة مع أوراق ملفّي في الرّياح الأربعة فهلاّ جمعتها يا ولدي ؟ هلاّ جمعت الصّاد ذلك الحرف الموصوم به أمري لدى المحكمة فقد هدّدني

وهدّني وبدّد بدني وفتّ في وفتّتني وشتّتني. أجل ! وهذا الشرطيّ ينهرني يغصرني يهجم عليّ يشدّني يعصرني يهزّني يجرّني يصهرني يقهرني. كلاّ ! سيّبني. كلاّ ! لن أغضب يا ولدي ولن أتعب. كلاّ ! لن أرهب. لن أكذب يا ولدي ولن أهرب. كلاّ ! لن أذهب... إلى أين ؟ إلى أين أذهب ؟

تتنقّل وكأنّ أحدا يجرّها وتكون يدها ممدودة وبها حقيبتها كأن أحدا يريد افتكاكها. وقد تقع بروكتها.

ـ أتركني يا ولدي. سيّبني أرجوك. سيّب حقيبتي. سيّب... سيّب شمسيّتي مظلّتي سحابتي. شعري يطير. سيّبني سيّبني. سيّبني. فلي ولد في عمرك أنتظره. سيّبني. فصبحي المحامي تلميذي ينتظرني. أنا الّتي أرتّب بيته وأؤدّب أبناءه. سيغضب. سيّبني. آخذ بروكتي على الأقلّ. سيّبني. سيّبني. سيّبني. سيّبني. أنا لم أقتله. سيّبني. هو الّذي قتل أملي. أترجّاك. سيّبني... وإلاّ شكوتك إلى المحامي. إلى القانون. إلى المعروف. إلى الرحمة. سيّبني... وإلاّ ناديت صبحي... يا صبحي... يا صبحي. يا صبحي. يا صبحي. لماذا تأخّرت ؟

تقف وكأنّ مشاكسها أخلى سبيلها. وتضحك...

قطع

يعود الضّوء مختلفا...
صابرة واقفة وبيدها رسالة تقدّمها لشخص لا يرى.
ساعة كبيرة تدقّ عشر دقات... وجلبة في بهو مركز بريد...
الصّوت ينطلق من جديد مخترقًا صداه...
الصّوت : ـ «**ما معنى امرأة تحمل رسالة بدون عنوان ؟...**».
صابرة تتقدّم مبتسمة في احتشام...
الصّوت : ـ «**يا لك من أنثى عنود !... هل تكذب أرض لا تنطق ولا تكسب رحما يتفتّق ؟... لمن تكتبين يا صابرة وماذا كتبت ؟ لماذا كذبت؟...**».
يرنّ جرس تلفون بعيد... عدّة مرّات...
صابرة لا تعبأ... وتخاطب عاملة البريد الّتي لا تظهر...
ـ **من فضلك... هذا شبّاك الطّوابع البريديّة ؟... أريد طابعا لهذه الرّسالة...**
يسمع صوت سكرتيرة ترفع السمّاعة وتجيب...
الصّوت : ـ « **آلو ؟... أهلا! هذا مكتب الأستاذ صبحي... نعم ؟ آلو؟... آلو...**».

يخفت الصّوت وتواصل صابرة...
ـ **من فضلك... اعملي مزيّة واعطيني طابعا بريديًا... آه ؟... طابعا واحدا... ها هي الرّسالة... العنوان ؟... مكتوب... لا ؟... لا تقلقي... اعطيني أغلى طابع عندك... إلى أبعد مكان ممكن... سأكتب العنوان فيما بعد... دينار وكم ؟... حاضر... شكرا...**
تتظاهر بأنّها تدفع المقدار المطلوب... وتأخذ الطّابع لتلصقه على الظرف.
ـ **زيّن الله سعدك يا بنتي... أين الصّندوق ؟... أحسنت... أنت متأكّدة من أنّ هذا الطّابع يكفي ؟... لا أحد يعرف العنوان غيري وسأكتبه... ابقي على خير...**

تهمّ بالخروج فيأتي الصّوت ناهرا.
الصّوت : ـ «**صابرة !... احضري حالاّ لأمر يهمّك وإلاّ كسرت عليك باب البيت ! احضري بسرعة فلقد بدأت أخاف... هذا أمر !...**».
تقف مندهشة...

ثمّ تضع الـرّسـالـة في كيس كبير تحت السرّيـر... وتشرع في تبـديـل هيئتها...
تضع المظلّة في المدخل... والمحفظة قرب المرآة...
تخلع معطفها وتعلّقه... وترتدي قفّازين مطّاطيّين وفوطة خدم...
وتهيّء المائدة وتضع عليها صحونا وملاعق...
وأمام المائدة تجرّ متّكأ وتنظر إليه كأنّ المحامي يجلس به.
وتبتسم... بينما يرنّ جرس بـاب بعيـد... ثمّ يسكت فجـأة وتتحـوّل الإضاءة كأنّ صابرة انتقلت إلى بيت المحامي... فتسكت المذياع وتجلس على مقعد قرب المائدة في هدوء...

الحركة الثانيـــة

صابرة : ـ قهوتك يا أستاذ. تأخّرت اليوم... لا بأس ؟

تضع الطبق على المائدة قريبا من المتكإ، وتبتسم.

ـ من عند ربيّ... كريم ونوّاب... مال وافر وافد عليك... استعدّ كي تقبض يا أستاذ يا داهية، يا أبا العين الزاهية والطلعة الباهية والكلمة الناهية... أيّ قضيّة جديدة ربحت ؟

صمت.

ـ قل الحقّ ؟

صمت.

ـ صحيح ؟

صمت.

ـ مبروك ! ألف مبروك... يا ولدي.

تضحك وتقبّل من تتصوّر أنّه جالس في المتكإ ثمّ تشير إلى الفنجان.

ـ انظر... ثلاث فقاقيع تعلو رغوتها الليّنة... ثلاث... كبيرات... هذه واحدة... وهذه الثّانية محفوفة بكويرات صغيرة يا صغيري... وهذه... خسارة ! انفلقت... يا لطيف !...

تقف آسفة. ثمّ تنشرح وتواصل حديثها...

ـ لا تقلق... لن تخسر شيئا... المهمّ أنهّا ظهرت ورقصت مع أختيها وبشّرت بالرّبح. وأنت كلّك ربح، وبيتك صلح، وكلامك فصاحة وصفح ونصح، وعيشك أحلى من شهد الجبح... اشرب. اشربها ولو أنهّا مرّة... اللّه غالب... نسيت أن أشتري السكّر... حلىّ اللّه أيّامك يا أستاذ، لا تقلق... بقي في السكّرية مقدار ملعقة واحدة خصّصته لك. ملعقة صغيرة حجزتها لقهوتك. اشربها...

تتودّد كالأمّ الحنون...

ـ أنسى العالم كلّه ولا أنساك... نسيك الموت وعدوّك ناشز الصّوت... يا ولدي ويا وليّ أمري ونعمتي، كيف تدّعي أنيّ أهمل شؤونك ؟... أبدا... وهل أقدر ؟... شؤوني هي التي تشتّت انتباهي مرّات... ألم برأسي وضباب بعينيّ... أنا ؟ .

تقف مستنكرة غاضبة.

ـ من قال هذا الكلام ؟... أنا أتعب ؟ أنا أكذب ؟ أنا أهرب ؟

تهدأ بعد صمت.

ـ أنا أغضب ؟... بالعكس، اليوم مشمس وأنا أحبّ الشّمس. أحبّ الدّفء. أحبّ البيت الدّافئ. كلّ الغرف دافئة في بيتك. أحبّ بيتك. أهرب إليه من بيتي، من الشّارع، من النّاس. أتلمّس فيه أنفاسك وأنفاس أولادك وبناتك التي تملأه، حتما، لكنّي عندما وصلت... شعّلت السخّان... لديك مانع ؟

صمت.

ـ رنّ الجرس مرّة... حين رَفعت السّماعة...

تتردّد

ـ ... لم يخاطبني أحد ولم أخاطب أحدا.

صمت.

ـ متى وصلت ؟ في العاشرة طبعا. لماذا تريدني أصل قبل العاشرة وأولادك وبناتك لا ينهضون قبل منتصف النّهار. المعاهد في عطلة والمدارس في عطلة فهم إذن في عطلة وأنا لا أحبّ ازعاجِ الرّاحة أيّام العطل. لا أحبّ إثارة من كان عاطلا أو تعطّل أو تسبّب في الأعطال، فالنتيجة هي عُطْلٌ نهائيّ، حتما... الموت يا أستاذ ! الموت... ويداي ترهبان الموت... الموت... ويداي تركبان الموت... تُربكان الموت...

يداها ترتعشان وهي شاخصة. تخلع القفّازين وتلقي بهما على المائدة بعنف.

ـ صدّقني... لست تاعبة. رائحة الموت في يوم كهذا... ذكر الموت في بيت كهذا... هل الموت نوم ؟ هل النوم عُطْل ؟... هل العُطْل موت ؟... أنا أسأل لأعرف. لمجرّد السّؤال. أنا أسأل...

صمت... ثمّ تنفجر.

ـ لست مريضة. ولا تمرّضني. ولم يطلبك أحد في التّلفون. إن كنت تحرجني بإلحاحك لتتخلّص منّي فما عليك إلاّ... إحراجك وسيلة، لا غاية، وغايتي أنا أن أبقى هنا حتّى الخلاص. فهمت ؟ ألم تقل لي منذ ثلاث سنوات : «الزمي القانوني يا صابرة فالقانون هو السّلطان»؟ أنا واقفة بباب السّلطان وأنت دليلي الأوحد في متاهة هذه المدينة التي أنكرتني وأنكرتها. أجل!... كلاّ! أنت لم تنكرني... أنت الأوحد... لا تنكرني، أترجّاك! أترجّاك ! تعقّل... أنا لا أمثّل. متى؟... متى كنت أمثّل؟...

صمت.

ـ وقيدة ؟ حاضر...

تبحث في جيوبها.

ـ أين تركتها ؟... في المطبخ... لحظة واحدة...

تتّجه إلى الخارج متحسّسة جيب الفوطة فتجد به الوقيدة فتعود.

ـ آه... ها هي... كلاّ! لا أنسى شراء الوقيد أبدا. تفضّل. سامحني يدي ترعش.

تشعل عودا وتأخذ غليونا كان بالمتّكإ وتشعله. تأخذ نفسين ثمّ تثبت الغليون في المتّكإ كأنها تضعه في فم المحامي. فيتصاعد منه دخان ملولب.

ـ لا تقلق. لن يشغلني عن شؤونك شأن. لن أنسى السكّر بعد اليوم أبدا. وهل لي شأن لا يشغلك أنت ؟ وهل لك شأن ليس شغلي الشاغل طول النّهار ؟ أنت ولدي. أين ولدي ؟ ألم تأتك أخبار عن ولدي ؟

صمت.

ـ اسكت ؟... طيّب... مليح... أضمّ فمي... أبلعُ لساني... أنسى ولدي... أنساه... وأنت بدورك لن تقول لي إنّه مات ! أبدا. لا تعاود أبدا كذبتك الّتي لن أقنع بها أبدا. أبدا. أبدا. فهمت ؟ أنساه. أجل في حضورك. ولا أنساك. في بيتك أحبّ العمل. في بيتك أحبّ الأمل. لا أنساك... وأنت... هل تنساني ؟ كلاّ. كلاّ.

صمت.

ـ فهمت ؟

صمت.

تجلس على ذراع المتّكإ.

ـ أعجبك البرغل ؟... كنت جوعان ! ومتى لم تكن جوعان ؟ أولادك وبناتك لا يحبّون طبْخي أمّا أنت...

تنهض وترتّب بعض الأدباش.

ـ في كلّ يوم تعود من المحكمة، تفتح الباب بمفتاح متعجرف، تركله ركلا لتغلقه، ترمي محفظتك على أوّل كرسيّ يعترضك، تخلع سترتك وربطة عنقك وتلقي بهما الى المعلاق الذي تنتزع منه «الرّوب» نترًا وتلبسه ثم تصيح. «جوعان يا آنستي». أنا أعرف أنّك جوعان. لكنّي أتباطأ... أحبّ أن أسمعك تصيح : «جوعان يا آنستي»... أحبّ أن تناديني بـ «يا آنستي».

تجلس أمام المتّكإ.

ـ آنستي !... أتذكر ؟

تبتسم وتتذكّر متودّدة.

ـ أتحسب أني لا أعرف جوعك ؟ أنت جوعان منذ الصّغر. منذ

كنت تلميذا بالمدرسة القديمة التي لم يكن بناؤها اكتمل غداة الاستقلال في أرض مهملة قرب حيّنا. كانت قرب المدرسة صفصافة. تذكرها ؟ وارفة الأغصان يانعة. أنا التي كنت أقف في ظلّها. أنظر إليكم تقدمون واحدا واحدا وتلعبون وتصرخون وتأكلون ما حمله إليكم الفوّال والحلواني والخضّار الذي كان يبيعكم كلّ شيء. حتّى الجراد المشويّ... أجل ! أنت أكلت الجراد. وأكلت الفول وأكلت حلوى دبّوس الغول وأكلت التّوت أخضر من الشّجرة التي كانت تظلّل مكتب المدير. في السّاحة كنت تأكل. في القاعة كنت تأكل. أسألك سؤالا فأراك تمضغ أو تلوك. وأفتح محفظتك فأجد فيها قرطاسا يلفّ فخذ دجاجة أو لحمة مشويّة. ما هذا ؟ ثمار اختلطت بأدواتك. أجل ! لا تضحك. لا تتكلّم وفمك ملآن. لا تضحك، قلت لك لا تضحك. لا تضحك، هداك الله... لا تضحك، من فضلك.

صمت.

ـ آنستي... آسفة. كنت أطرح من أعدادك نقطة او نقطتين. لا لشيء. إلاّ لغدران الزّيوت والأدهان التي كانت تزيّن أوراقك.

صمت.

ـ ورغم ذلك كنت متفوّقا. جوعان لكنّك فطين. أكول لكنّك تلتهم الدّرس التهاما. كانت أمّك تدلّلك كثيرا. رحمة اللّه عليها. وكان أبوك لا يبخل عليك بما له... كل يا ولدي ما لذّ وطاب. كلْ لتملأ عظامك. كلْ... يوم نلت الشّهادة الابتدائية أكل جميع أهل الحيّ على مائدة أبيك. وحين ظهرت نتائج مناظرة الدخول إلى التّعليم الثانوي، أتيتني... ما الذي حملته إليّ في ذلك اليوم ؟... ألا تتذكّر ؟... كنت تتسلّل بين جدران بيوتنا المهترئة في الشّوارع الضيّقة في حيّنا القديم. تحمل قفّة فائحة... وكان الأكل شهيّا... وكان اللّحم طريّا... وكان المساء في ذلك الصّيف هنيّا... في ذلك المساء وعدتني بأن تصبح محاميا كبيرا. وبأن تزورني كلّ سنة مرّة. عندما تنجح في امتحان. ثمّ خرجت تلعب مع ولدي ولدي... ولدي... ما بك ؟ حزين ؟

تبقى شاخصة. ثم تقف فجأة...

ـ افتح الرّاديو ؟... حاضر... لم لا ! خير من أن تقرأ الجريدة وتحقرني.

تتّجه نحو المذياع. وتدير أحد أزراره.

ـ تعتقد أنّ الرّاديو سـ...؟

تنطلق موسيقى راقصة. فتتمايل صابرة وتتحدّث...

ـ طالعتُ في جريدتك اليوم أنّ حيّنا القديم مرشّح للهدم. هل يهدمون بيتي كذلك ؟... لا أتصوّر. لن يجرؤ واحد منهم على مسّ شبر واحد من منزل بناه جدّي. أيّ شيء يريدون ؟ أيّ شيء يخطّطون ؟... بناء عمارات عاليات شاهقات ناطحات للسّحاب باسقات ؟ طزّ... خور... لا تقوم العمارات في أرضنا فهي ماء ورمل وطفال. لا يعلو بناء على أرض غير صلبة... ألا تقول لهم هذا ؟ أنطق. دلهّم إلى الخير. تدخّل.

صمت.

ـ أنت لا تتدخّل في السّياسة ؟... ابحث عمّن يصدّقك. كيف تنوي النّجاح في الانتخابات بربّك قل لي ؟ بالتأييد اللامشروط لكلّ من كان صاحب جاه على حساب من هو صاحب حقّ ؟... هل هذه هي سياستك؟

صمت. تنطلق نشرة الظهر للأنباء.

ـ طيّب... حاضر... لا تغضب. أنا أيضا لا أتدخّل في السّياسة. كلاّ! لن أستمع إلى الأخبار... هه. هل تعنيني الأخبار في شيء ؟ عالم كما هو.

تدير الزرّ فيسكت المذياع.

ـ ماذا تريد أن تسمع، أسمعك الله الخير ؟ أطفال يرفعون الحجارة في وجوه من اغتصبوا أراضيهم ؟ أطفال يرمون الحجارة في وجوه من هدّموا بيوتهم ؟ لا هجعة ولا رجعة. هكذا هم دائما في الصباح وفي الضحى وفي الظهر وفي العصر وفي العشيّة وفي الغسق. يدافعون عن حقّ... عن الحق. ألم تقل لي إنهم يدافعون عن الحقّ ؟

صمت.

ـ وحقّي أنا ؟ وأطفالي أنا ؟... هل عندي أطفال ؟ هل يكون لي أطفال؟... أنّى يكون لي أطفال ؟ أنّى يكون لك أطفال يا صابرة ؟ طفل يهجرني وطفل ينكرني. ينهرني يقهرني. أجل !... حتّى أطفالك يا أستاذ ! أطفالك السبعة ! أولادك وبناتك، ذرّيتك ا ـ لـ ـ ـعـ ـ ـ ر ـ بـ ـ ـيـ ـ ـة .

صمت.

ـ ألف... أيمن. خمسة عشر سنة. سنة ثالثة ثانوي «الدّراسة» في زعمه «أمر ثانوي» ،،اليَامَاهَا في الشارع والفيديو في الدّار هذا هو الإختيار،، ،،المراجعة،، في زعْمه «أمر ثانوي» «العلم والثّقافة لمن ليس لهم رأس مال» عال... كلاّ. ليست تربيتي. بل هو إهمالك. ولم تكن

يوما معروفا بالإهمال... لام... لبيبة. سنة أولى ثانوي. «أمّي لم تكن تشدّد عليّ الحراسة مثلك» . زوجتك رحمها الله كانت من أسرة محافظة. ظلّت سنوات طويلة في الحجبة. فتحرّرت عندما تزوّجت. «أنا ذاهبة في رحلة نهاية الأسبوع مع صديقاتي. هل عندك مانع ؟» قلت لها : أخبر أباك عندما يعود وهو يعرف ما هو صانع. عين... عزّة: إحدى عشرة سنة. على أبواب امتحان النّقلة إلى الثّانوي.،، أنا أحبّ المطالعة» وأين تطالع ؟ «في مكتبة النّادي الثقافي». وماذا تطالعُ ؟ «القصص المصوّرة باللّغات الأجنبية». وهي لم تتمكّن من لغة واحدة حتّى لغة أجدادها. «لأنّها لغة تفقّه والتفقّه حذلقة وعار». صار ؟... باء : رامي. تسع سنوات. همّه في العطلة الجري والدرّاجة والشغب. باب... بسمة التي لا تفكّر إلاّ في اللّعب مع ياء... يافع: خمس سنوات في نادي الإعلامية التي تحوّلت الى رياضة أعصاب دون حركة أو نشاط... مجرّد ضغط أزرار لتعويض لعبة البليار. ضاعت الشّبيبة، ضاعت حتّى التّاء... تاج الدين : ثلاث سنوات. لا يأكل وجباته إلاّ أمام التلفزيون عندما يسيل لعابه وهو يرى أساليب الإشهار المغرية. «ثوفي... ثابرة ثوفي... ثوتولاطة !» في القائلة يمصّ إبهامه حتّى ينام. ربّما كان ذلك لأنّه لم يرضع ثدي أمّه المرحومة التي أسلمته إليّ عندما أسلمت الرّوح في المصحّة. مسكينة أم لا ترضع ولدها. ومسكين ولد لا يعرف صدر أمّه. ولا واحد منكم يعرف صدري أو يعلم ما بصدري. ما بقلبي... منذ ساعة كانوا حول مائدة الغداء... اختلفوا.. «صابرة ! ما هي أحلى عاصمة في العالم العربي ؟» دهشت... ما الذي جعلكم تسألون عنها فجأة ؟ «لأنّنا نحبّ أن نقضيَ بها نهاية أسبوع رأس السّنة... سئمنا التّزحلق على الثّلوج في أوروبا الباردة» سألتهم : حسب رأيكم أين تكون ؟ فاختلط عليهم الأمر بين مكّة وبغداد ودمشق وتونس والقيروان والدار البيضاء ومرّاكش وغيرها... أما الجزائر فهي «مجموعة جزر صغيرة فيها آبار كثيرة يتصاعد منها الغاز». وبيروت زعموا أنها «اندثرت». والقدس تحتاج الى تأشيرة من «الصهاينة الذين يقتلون العرب» وأبو ظبي ما هي إلاّ «صحراء بها رجل يرعى الغزلان» والقاهرة والاسكندرية ؟... «نعرفهما من خلال الأفلام والمسلسلات التلفزيّة»... هكذا... باشمئزاز... وأنا أنصت. وأضحك... بقدر عقولهم.

صمت.

ـ وماذا كنت تعتقد أنيّ سأقول لهم ؟ هل أنا حمقاء ؟ هل أنا لم أعلّمك طيلة سنوات ؟ كلاّ ! لم أسكت... قلت لهم : أحلى عاصمة عربية

لا تكون إلاّ... في القلب... هنا.

صمت.

ـ وفي العين كذلك.

صمت.

ـ وفي الفكر أيضا. لا تذكّرني. أنا أعلم منك. أنت تدّعي السّعي من أجل وحدة عربيّة لكنّك تفرض الوحدة بالسّياسة، والسّياسة اختلاف متردّد متجدّد. أمّا أنا. هل قلت لهم ؟... لأبنائك وبناتك ؟... ماذا قلت لهم ؟ شروط الوحدة ثلاثة ؟ المعرفة ؟... التطوّر ؟... الدّيمقراطية ؟ لا أدري. لا أذكر.

تضحك ثمّ تصمت.

ـ تبع كلامي صمت أطول من التّاريخ. عيونهم كانت فارغة وأفواههم كانت فارغة. أحسست بكلماتي جوفاء. ربّما ذابت معانيها لأنّ التاريخ يكرّرها بإلحاح. والواقع يبرّرها بإلحاح، والاختلاف هو الذي يعبرها يدمّرها ما لم يكن في يد الشعوب ذلك المفتاح... الحريّة ؟ الحريّة لماذا ؟ الحريّة لمن ؟

تلتفت إليه وتتقدّم منه، وتشرب من فنجان قهوته.

ـ ريقي شاح... تضحك ؟ معك حقّ. معكم حقّ كلّكم. أنت وأبناؤك وبناتك. أعرف أنّي أكرّر خطابا قديما باليا. لكنّ اللّفظ يبلى والصّدق لا يبلى. ولكلّ جيل لفظه وللأجيال صدق واحد. هل تشرب قهوتك أم تتركها تبرد كالعادة ؟ عندي موعد متأكّد مع الطّبيب.

صمت. تنظر إلى وجهها في المرآة.

ـ لا تغضب. هل تذكر عندما كنت تتلعثم في الكلام وكنت أنا أشجّعك على العبارة الصّحيحة ؟ «غلطت يا آنستي. أعيد ؟» كلاّ ! أنا لن أعيد. لم يعد في الإعادة إفادة. ثمّ إنيّ أرأف بك وأنت متعب. لا تغضب. غليونك يغلي يا أستاذ.

صمت. تأخذ الغليون إلى فمها.

ـ أنا أكذب ؟

تراه يقف ويبتعد عن المتّكإ.

ـ لماذا قمت ؟ لم تشرب قهوتك. اقعد.

تراه يقترب من المذياع الذي تنطلق منه فجأة موسيقى هادئة. فتضع الغليون على المائدة وتشرع في جمع الأدوات الموزّعة فوقها وتراقبه.

ـ قلت لك : لم يطلبك أي مخلوق. ألا تصدّقني ؟ آلو ؟... لا جواب.

صمت.

- طلبك رئيس قسم الشرطة في مكتبك ؟... أيّ شيء يعنيني ؟... سكرتيرتك هي المسؤولة عن المكالمات التي تتلقاها في المكتب... يريدك أنت بالذات ؟ رح قابله... أنت تستفزّني. أجل ! أخذوني إلى القسم مرّة أخرى. وبعد ؟... تحرّيات شكليّة كالعادة، ثمّ أخلوا سبيلي فأتيت إلى هنا مسرعة. لم أتأخّر إلاّ في مكتب البريد... طبعا، كتبت رسالة. طبعا، أرسلتها بالفعل، لم أضع عليها عنوانا. أيّ شيء يعنيك ؟ أنت تدّعي أنها لن تصل. وأنا أعتقد العكس. وأنت تعاكسني... وأخرتها ؟

صمت.

- من أخبرك ؟... يراقبون من ؟... أنا ؟... فليكن. لعلّهم يدركون أخيرا أنيّ لم أفكّر أبدا في اختطاف أطفال النّاس... ماذا قلت ؟... مسألة خاطئة ؟... مسألة أخرى ؟... مسألة أيّ شيء ؟...

صمت. يبدو عليها الإنفعال.

- إن كنت تجرّب أن تشنّج أعصابي فإنّ أعصابي باردة رغم شمس اليوم، رغم البرغل، رغم السخّان، رغم قهوتك...

تشرب من القهوة متشنّجة...

- ... الباردة. رغم خزرتك الجاحدة الحاقدة. رغم الكذب.

تدخّن بعصبيّة ثمّ تشرع في ترتيب الصّحون ترتيبا جديدا فيسقط من يديها بعض الأثاث. تصيح...

- لا تحقّق معي بطريقة البوليس أترجّاك ! أسكتْ.

صمت. صوت المذياع يتنقل بين عدّة محطّات فتسمع شذرات من الأخبار بعدة لغات ومن الأغاني والمعزوفات الموسيقية والذّبذبات.

- أنت أيضا تسأل عنه ؟... عظم شانه في هذا اليوم. سعدك قام يا صادق !... رئيس القسم طلب منّي أن أحضر عمّك الصادق وأنت تسألني عن حال عمّك الصادق. من أجل أي شيء هذا الإهتمام المفاجيء؟... قل لي ؟... غائب ؟ ومتى كان حاضرا ؟... من قال لك إنّه غائب عن البيت ؟... تكلّم !... من شمّ رائحة غيابه ؟ من حشر أنفه في حياتي الخاصّة ؟

صمت.

- الجيران !... الجيران صاروا يتجسّسون عليّ... على بيتي... على الغرفة الوحيدة التي لم يفتكّوها منّي بعد... ماذا يريدون ؟ ماذا يخطّطون ؟ ماذا يحسبون أنهم صانعون ؟

صمت. تصيح بعنف.

ـ أنت تعـرف أنّ عمّك الصّادق رهين البيت منـذ عشرين سنـة. رأيته بعينيك... في كلّ مرّة أتيت فيها لزيارتي وجدته طريح الفراش... لا يتنقّل... مقعد... لا يتحرّك... أبكم... لا يتعرّى...

تقترب من السرّير في الجانب الأيمن وتنادي. ينقطع صوت المذياع.

ـ قم يا صادق. انهض. إنهّم متحيّرون عليك... قامت القيامة.

صمت.

ـ لا جواب.

تلتفت وهي تسمع منبّه قطار ودويّه وهو يسرع.

ـ منذ عشرين سنة !

دويّ اصطدام القطار يفزعها. فتهرب وتجلس في المتّكإ.

ـ منذ عشرين سنة... كان والـدي يثق في ابن عمّي الصـادق ثقة عمياء... توسّط ليجعله سـائق قطـار... فكـان سـائق قطـار... وكـان ماهرا. أو هكذا خيّل الى أبي... ذات يوم ودّعتـه في الفجـر... وفي الفجـر امتطى عربة القيادة وانطلق بشيء من التأخير... بين القاطـرات ثم بين العمارات ثم اخترق أحياء الطوب والقصديـر. وانـدفـع كـالسهم بين السباسب. كالأفعى بين الجبال وفي الأنفاق. كالأعمى بين حقول القمـح والأقحوان وشقائق النعمان... هل يلحق مـا فـات ؟... كـلاّ. لم تتحمّل السكّة حدّة التـوائه في حمّى السّرعـة والتسرّع... فكـان مـا كـان... في الهوّة كان، حين التقطه المسعفون بين ركام الحـديـد وشتـات الأرواح والأجسام... ولم يمتط قطارا بعـد ذلك الفجـر... ولن يقف على رجلين مدى الدّهر... ولا حول له ولا قوّة أمام ما أعانيه من قهر... ما أعانيـه من... صبر.

تدسّ وجهها في كفّيها. يعود صوت المذياع تدريجيّا. فتلتفت إليه.

ـ ربّما تلفن رئيس القسم. لكنّي لم أسمع رنّة جرس. كنت لاهية. أبناؤك وبناتك يملأون الفضـاء ضجيجـا. لم أسمـع إلاّ جـرس البـاب بعدما خرجوا ونام تاج الدين. أين تاج الدّين ؟ أجـل ! جـرس البـاب فجعني في صمتي. أجل ! قمت إليه. أجل ! فتحت الباب بحـذر شـديـد. لكنّ كاتبك دفعه ودفعني ودخل فأدخلني بعضي. أجل ! خلعني وخلع على نفسه الحقّ في تفقّد المنزل غرفة غـرفـة. حتّى المطبـخ لم يسلم من فضوله. حتّى المرحاض... هل كان هو أيضا يبحث عن عمّك الصّادق ؟ أم عنّي... أم عنك... أين تاج الدّين ؟

صمت.

ـ «سيتأخّر الأستاذ»... الهادي ؟... هل كاتبك اسمه الهادي ؟

صمت. تقف.

ـ سألته إن كان يعرف السّبب. قال : «قضيّة شائكة يطول البحث فيها». هل هي القضية التي ستربحك المال الذي بشّرت به قهوتك ؟ طبعا، أمزح. متى كان المزاح ممنوعا في هذا البيت. هل القضيّة رابحة مربوحة، إن شاء الله ؟ لا تقلق يا ولدي يا أستاذ. أنا قلقة عليك، أنا قلقة على تاج الدّين.

صمت.

ـ طال انتظاري. لكنّك حين أتيت لم تحمل معك أيّ جديد. منذ دخلت لم ألاحظ عليك تغييرا... سوى العبوس. سوى البهتة... سوى السؤال... هل خسرنا الصّاد ؟ أنطق. هل خسرنا القضيّة ؟ أين تاج الدّين ؟

صمت.

ـ خسرت الأمل ؟... كيف يمكن أن يطول الصّبر... أن يطول صبري... ولا يتحقّق الأمل ؟... وغدا حين أموت...؟ هل يتواصل الصّبر؟. هل يتواصل صبري في قبري أم في حياة لن تظلّ حياتي ؟ ما الآتي ؟ قل لي ما الآتي ؟

صمت.

ـ قلت للهادي : متى يتمّ النظر في قضيّتي ؟ متى المكافحة ؟ متى المرافعة ؟ سكت. أشعل سيجارة وسكت... أصدقني. قل الحق. لا تحاول خداعي. الرأفة بحالي خداع. والخوف من خيبة آمالي خداع. والتأجيل لعنف انفعالي خداع. وهل تخدع امرأة خدعها الدّهر في زوجها وفي ولدها وفي بيتها ؟ في ماضيها وفي حاضرها ؟ ومن في ساحة العدل يرضى الخداع ؟ ومن في واحة الخير يرضى الخداع ؟ حتّى ضعاف الحال ما عادوا يخشون رياح الشتاء، حتى الأمطار، حتى الأشجار، حتّى الأزهار، حتى اليراع. حتّى الأطيار المهاجرة أصبح لها راع. وأنا... أنا ثابتة في تربتي لا أطمع في شيء سوى... أن ينجلي الخداع. ولن أطمع في شيء سوى... جواب بلا خداع. هكذا تعلّمتُ أيام لم تكن بنت تتعلّم. هكذا علّمتُ فعلّمتك من قبل ومن بعد ومنذ الأزل ولم أزل يا ولدي... يا صبحي... يا أستاذ ! أين تاج الدّين ؟ لماذا أبعدته عنّي ؟

صمت.

ـ ماذا قلت ؟ تكلّم. ماذا أعددت للمرافعة في قضيّتي ؟ انطق. كيف تنوي انقاذي من محنة الصّاد، من محقة الصّاد، من سحقة الصّاد ؟ أين بحثت ومع من ولأيّ شيء تأخّرت ولم تحضر كالمعتاد ؟

صمت.

- هل يـرحـل عنّي جيران السّوء والفضـول أم مـا زال احتـلالهم منزلي المنشور في الحيّ المعمور يطول ؟... ماذا تقول ؟

صمت وذهول.

- حُفظ الملفّ ؟ أمن أجل هذا جاء كاتبك ليحرّض أبنـاءك وبنـاتك على الخروج من الدّار ؟ أمن أجل هذا حمل معه تاج الدّين الى الرّوضـة حسب زعمه ؟ عيب ! عار !

صمت.

- لكنّ ملفّي في محفظتك محفـوظ ! ألم تؤكّد بنفسك أنّك لا تتخلّ أبدا عن ملفّي في غدوّك ورواحك ؟ في مسائك وصباحك ؟... ملفّي عندك. هات المحفظة... أين هي؟ أين محفظتك ؟... أين رميتها ؟...

تجري إلى المحفظة وتأخذها بين يديها.

- تضحك ؟ تسخر منّي ؟ تسخر من موكّلتك يـا أستـاذ ؟ تسخـر من معلّمتك يا أستاذ ؟ تسخر من أمّك... يا ولد ؟ يا نكد ؟!

تراه يقترب منها ويحاول افتكاك المحفظة فتنازعه إيّاها بعنف.

- سيّب المحفظة. اكسر يدك. أين الملفّ ؟ أرني الملفّ. أرني الصّاد. لا تعاندني فأنا شرسة مفترسة عندما أنازع في حقّي بكلّ عناد. قلت لك سيّب... سيّب وإلاّ صفعتك... آي.

تمسك خدّها وتسقط كأنها تلقّت صفعة. فتسقط المحفظـة وتنفتـح... فارغة.

- فارغة. إنّها فـارغـة. ليس بهـا صـاد أو ضـاد. لماذا ؟... حتّى أنت...؟ حتّى الصّاد...؟

تتحسّس خدّها وتنهض متثاقلة.

- هذا جزاؤك يا صابرة ؟ هذا جزائي. كبّ الله سعد الصّابرين.

تراه يعود إلى المتّكإ فتسرع إلى الغليون تشعله وتثبته في مسنـد المتّكإ كأنّها تثبته في فم المحامي وتربّت عليه.

- عملت مـا عليك أليس كـذلك ؟ لا عليك... أنت متعب. لا، أنت لا تكذب. صدّقتك ورحمة... صدّقتك وكفى...

تنطلق مسرعة وتقف وراء المائدة.

- سيّدي الرّئيس أترجّاك. لا ترفع الجلسة. حضرات المستشـارين دخلت عليكم بالجاه. اقنعـوه بـالعـودة إلى المنصّة... اسمعـوني. أنـا صابرة... أنا الصّاد... أنـا الصّاد ألفـان وواحـد. مـاذا ؟... عفـوًا. أنـا صابرة... أنا الصّاد... أنا الصّاد... أنا الصّاد ألفـان وواحـد. مـاذا ؟...

عفوا سيـدي الـرئيس. سـامحني. دوار في رأسي يحملني من مكـان إلى مكان...

تخلع فوطة الخدم وترمي بها فوق مقعد.

ـ صحوا... صبحا... صفحا سيّدي الرئيس. شكرا... ماذا أقـول ؟ قول الله خير من قولي... ليس لي مـا أضيف. هـاك هـو. أجـل ! ضـاع الملفّ. الملفّ ضاع. كلاّ ! كلاّ ! لم يحفظ. بل... ضاع...

تلتفت إلى المتّكإ.

ـ خلّني... أنت سكتت فلأتكلّم أنا... أنت عجزت... عجزتم كلّكم... فلأحاول أنا...

تتهيّأ لمرافعة.

ـ سيّدي الرّئيس... أنا صابرة حرم الصّادق عبد الـودود أيّوب... أتمسّك بأنّ المنزل الكائن بحيّ القلعة شارع الصّحـراء عـدد 3 ملكي لا يمكن أن ينازعني فيه واحد. ورثته عن والدي المرحوم عبد الله صـابر أيوب... كان مراقبـا في محطّة القطـار... كـان رجـلا شهـما يـا سيّدي الرئيس وتلك صورته... أنت لا تعرفه ؟... لا يمكن ان تتصـوّره إذ لم يبق أخوه في الدّنيا... عندما توفّيت والـدتي... وافـاهـا الأجـل وهي في الحمّـام مع جاراتها يغتسلن استعدادا لليلة القدر...اهتمّ أبي بأمري... لم يحرمني من عطفـه ورعـايتـه. كنت أنعم بصبـاي في حيّ القلعـة. فراشة في متاهة بديعة الأشكال والألـوان زاهيـة في الضّوء، تـارة، وفي الظلّ تارة... حاول عدد من الـرسّامين اثبـاتهـا في لـوحـاتهم لكنّهم لم يثبتوا رائحة توابلها والحياة التي كانت تنزّ من جدران منازلها... ولم يعرفوا متى تكون أبوابها مفتوحة ومتى يعنّ لوجه صبـوح أن يطـلّ من شبّاك احتضنته أشـواق اليـاسمين... كـلاّ ! سيّدي الـرّئيس. لست رسّامة... لكنّي أتذكّر.

تلتفت الى المتّكإ.

ـ اسكتْ أنت. أنا لا أمثّل الآن... لا تضحك.

تعود إلى وقفتها أمام المائدة.

ـ يكذب عليك يا سيّدي الرئيس. لم أكن يومـا ممثّـلة إلا عنـدمـا أقصّ عليه المسرحيّات التي شاهدتها في المسرح... أيّام زمان.

تفكّر لحظة ثمّ ترفع عينيها.

ـ والدي ؟ ألم أقل لك ؟... مات. لا. لا. تـوفّي قبيـل الاستقلال من فرط الشّيخوخـة ولم يخلّف سـواي... سيّدي الـرّئيس. بيتنـا في حيّ القلعة معروف. في متاهة شوارع ضيّقة يعترضك بابه، باب الخـلاص.

لوْنُه كما شئتَ فهو يتحمّل كلّ تزويق. أطرقْه بيد تطلب المعروف. ينفتح لك قصر من الرّخام الأبيض النّاصع ينصبّ فيه النّور من فتحة الفناء على الرّحمة في السماء. فيمرح مع شجيرات الليمون والبرتقال والياسمين. سبعة أبواب تدعوك. سبعة بيوت بها فضاءات تعدّدها المرايا وتملأها الزخارف ويتمطّى فيها الهدوء والفرح. حتّى أن جنود الاحتلال كانوا يتشهّون النظر إليه من فوق أسوار القلعة التي يبدو أن جهة ما قرّرت هدمها. خور، سيّدي الرئيس، خور... عفوا. سامحني. لكن حيّنا لن يهدم أليس كذلك ؟ طمّني ! ماذا يبقى منّي ومن أبي وجدّي إذن ؟ ومن... كبدي ؟

تحسّ بأن المحامي يحاول مسكها.

ـ ابتعد عنّي. لا تمسّني. أشهد عليه سيّدي الرئيس... عد الى مجلسك ودخّن غليونك... تماما... مثل السلطان... يا سلطان القانون... هكذا... هدّئ روحك. اللّه ! اللّه !

تعود وتصيح كأنّها تثير الصّمت.

ـ بلى سيّدي الرّئيس. أنا أحترم القانون. لكنّ القانون لا يفهم حالي. لا يدرك ماضيّ وحاضري ومآلي. اسمعه يقول : «أنا ما لي ؟» اسمعه يتبرّأ منّي ومن أقوالي وأفعالي. ألا تسكته ؟

تتحرّك لتقف أمام صورة أبيها في الجانب الأيمن.

ـ لم يهملني والدي. كلاّ. هل أنت أهملتني ؟ قل لهم يا ابن أيّوب؟. قل لهم إنّك لم تحرمني في حياتك من شيء. تكلّم. إنّهم يسمعون. «هداك الله يا بنتي. أنا الآن في حلّ من كلّ المشاكل... لا تذكريني.» فمن أذكر إذن ؟. «حرصت على تربيتك يا بنتي يا صابرة وعلى تعليمك... فأكسبتك سلاحا لا يقدر أحد على أن يفتكّه منك. العلم يا صابرة...» والدّار ؟ «انسي الدّار. انسيها». الدّار ؟ هل صحيح أنّك وجدت نفسك في يوم من الأيّام مجبورا على بيع أجزاء منها إلى الكرّاء ؟ تكلّم. أنطق. أنت لم تخبرني أبدا بأمر مثل هذا الأمر، بعار مثل هذا العار.

تعود للمرافعة.

ـ لا سيّدي الرّئيس لا. أترجّاك. لا تنصرف. الأوراق التي استظهر بها الكرّاء مدلّسة. أنا أعرف أبي. أنا أعرف إمضاء أبي. وذاك ليس امضاء أبي... مزوّر... إمضاء مزوّر. وإمضاء زوجي كذلك مزوّر. إن زوجي مقعد منذ عشرين سنة يا سيدي الرئيس فكيف يمضي ؟ وكيف يبيع وهو لا يسمع ولا يتكلّم ؟ لا يناقش ولا يجادل ولا يطيع ؟ وكيف يطلبون مني أنا أن أغادر الغرفة الوحيدة التي بقيت فيها

وأسلّم ؟ لماذا ؟... إنيّ أخون إذن أبي وجدّي وجدّ جدّي وجدّ جدّ جدّي. أخون شخصيّتي. أخون عزّتي واعتزازي.

تهرب مرّة أخرى إلى صورة أبيها.

ـ قل لهم يا أبي الحنون. قل لهم إنّك لم تبع شبرا من الدّار. قل لهم إنّك أوصيتني بهـا خيرا وأوصيت ابن عمّي بهـاخيرا. الصّادق لا يمكن له أن يبيع دارنا... أتتذكر يا أبي ؟.. «صابرة يا بنتي. أعرف أنك صرت الآن متعلّمة وغدا تصبحين معلّمة ويكون لك مـرتّب قـارّ، لكنّك تظلين دائما محتاجة إلى ابن عمّك... الصادق سائق قطار ماهـر... وأنـا أثق في وفائه للعائلة... أبارك زواجكما لتملأ هذه الدار بذريّة صالحـة من بعـدي.،، قـل لهم يـا أبي. قـل لهم... سيبيعـون الـدّار يـا أبي. سيهدمونها. سيهدمونها. سيهدمون الحيّ. سيهدمون القلعة. لتقـوم في مكانها عمارات شاهقات باسقات كالحات بالحات... بدون صفات. مات مات. مات.

تنهار باكية.

ـ كلاّ. لا أعترف. بماذا أعترف ؟ والدي مـات. وولـدي خـرج ولم يعد. وهذا الذي كان زوجي بمشيئة أبي في غياب ابني لا يزال في البيت ممدودا مهدودا. أنا اليد التي تموت ولا تقتل يا أستاذ ! هل فهمت ؟ أنا الأم. وهل أمّ يتيمة وثكلى تريـد أن تترمّل ؟... زوجتك خـانت أولادهـا عندما ماتت... أمّا أنا... كلاّ. ما زال في أحشائي لظى ورحم.

صمت. ثم تقف هاربة منه.

ـ فك عنّي حضارك يا أستاذ.. أين ترى التّناقض ؟... أجـل ! أنـا أحبّذ المعرفة والتطوّر... والتطوّر والدّيمقراطية. هل تنكّرت ؟ المعرفـة اطـلاع على الاسرار لا تفـرّجٌ عليهـا. والتطـوّر استفـادة من جميـع الخصائص القديمة والحديثة لا تبرّجٌ بها. والديمقراطية أن نستشار في اختياراتنا فنعلنها بلا تحرّج منها ... أنا ذاهبة...

تهمّ بالخروج ثم تعود لتّبس معطفها وتأخذ محفظتها...

ـ الأسرار أنت تعرفها أكثر منّي. داري فيها مجدي وفيهـا عـاري. وأهمّ خصائصها أنها ندّت بأنفاسي. والإختيـار... أن تبقى عـلامـة على مروري بهذه الدّنيا يهتدي إليها ولدي عندما يعود. هـذا حلمي وهـذه حرّيتي. أما حلمك أنت فاكسره لأنّك لا ترى فيه إلاّ الموت. لأنّك تخافه. لأنّك تعـافـه. لأنّك تعـافني. ومـا كنتُ يـومـا لأرضى بـأن أمثّل دور شخصية مريضة في حلم قانون عاقل إلى حدّ الجنون . وداعا ياصبحي، يا أستاذ، يا ولدي، ويا سندي.

تفتح مظلّتها.

ـ كلا. لن تلحقني. أنا ذاهبة إلى الطّبيب توّا لانّ في أحشائي الأمل، أما أنت... اكسر مراياك. اكسرها قبل ان يعبث بظنّك الخبل. وداعا.

تبتعد وتغيب ثمّ تعود.

ـ نسيت أن أنبّهك إلى نقطة قانونيـة... والـدي قبـل أن أتـزوّج... سجّل الدّار باسمي في الدّفتر العقاري... أما الجيران فقد دفعـوا مـالهم ولم يتحصّلوا من أبي قبل وفاتـه إلاّ على وصـول بيـع لعقـار لم يكن يملكه... أنا كنت أمثّل ؟ كلاّ. الحياة لا تتحمّل المسرح والمرايـا... وأنت إن لحقتني إلى حدّ بيتي فإنّك خارج من حلبة الحياة، داخـل في سرداب الفناء. حذار. حذار. حذار.

تبتعد وتضحك بصوت عال فيردّد الصّدى ضحكها.

قطع

تتحرّك صابرة في أرجاء الغرفة وهي تضحك...

فجأة ينطلق صوت القطار مفزعا ويظلّ دبيبه كطحن الرّحى... وتتغيّر الإضاءة... باهتة... مرتعشة...

صابرة تحاول أن تجد ممرّا بين حشد الرّاكبين الذين لا يظهرون... يسرع القطار في جنون... وصابرة لا تعبأ.. إنهّا تبحث عمّن يحاورها... بدون نتيجة... الصمت يملأ الفضاء.

تتحدّث الى هذا وذاك... والصّوت يحاورها...

صابرة : **ـ قال لي الطبيب... هل تعرفون ماذا قال لي الطبيب ؟...**

الصّوت : **ـ «كلاّ، صابرة ! في حالتك لا علاج يرجى... ولا شفاء...».**

صابرة : **ـ قال لي... بل إنيّ لم أقابله... آي... عفست رجلي... ما أشومك... اخرس يا وقح... أنا في مقام أمّك لو كنت تدري... حتّى الطّبيب قال لي... انتبهي إلى بطنك يا صابرة ! انتبهي. لا تتركي النّاس يضغطونه في الزّحام... ابتعد قليلا أترجّاك... وانت ضع حقيبتك في محمل القاطرة... لا بدّ أن أصل الى بيتي... الصّادق سيفرح... الصادق سيتكلّم... فأنا حامل... أنا حبلى... لا... لا... كلاّ ! لا تضحكوا... أترجّاكم...**

الصّوت : **ـ «هل أحبّك يا صابرة ؟ لا أعلم. وهل تكرهينني حين أكسر باب بيتك لأكشفك ؟... طال غيابك... فماذا يؤخّرك عن كسر المرآة؟... أنا متعب يا صابرة لكنّني عازم على لقياك...».**

صابرة : **ـ ابتعد عنّي... ابتعدوا عنّي كلّكم... أريد الهواء لولدي... أريد الهواء لبطني... أريد الهواء في مدينتكم المهدومة المنثورة في نقط لا تلتقي الخطوط التي تمرّ بها... كلاّ ! لن نلتقي. كلاّ... ولماذا نلتقي وأنت لا تؤمن مطلقا بوجودي ؟ لا تصدّق أبدًا أنّك منّي وأنيّ إليك ؟... لا تبعج بطني بفضولك مرّة أخرى... أبعج بطن تلك المرأة الجالسة في انتظار الطبيب ليخلصها من جنين لا ترحمه في رحمها... أبعج بطن الطبيب ذاته قبل أن يبعج البطون والأرحام... ارحمني... فكّ عليّ حصارك... نفّسني... إنيّ أختنق... إنيّ في الذّاكرة المشوّشة أختنق... إنيّ في الخيال الجدب أختنق... ولعليّ أحترق... امنعوا تلك المرأة من الإجهاض... امنعوها... لا تمنعوني من الولادة فولدي غدا يعود... ولدي غدا يعود... ولدي غدا يعود... ولدي غدا يعود...**

تنهار صابرة... ويصطدم القطار ناعقا...
تعود الإضاءة عادية...
تقف صابـرة وتتخلّص من معطفها ومحفظتها ومظلتها وحذائها المطاطي...
والصوت يحاول التغلّب على موسيقى المذياع...
الصّوت : - «**حين قرّرت أخيرا أن أُخرج صابرة من مخبإها كنت أعرف ماذا ينتظرني في بيتها... والبوليس يعرف... وكلّ واحد من جيرانها يعرف... وكلّ واحد في المدينة لا يعرف... ولا يهتمّ... ولا يغتمّ... ولا يشتمّ... والرائحة تملأ الصحاري والبحار... ولا نتخيّل ولا نتقوّل ولا نحلم. واللّه أعلم. اللّه أعلم...،،**

الحركة الثالثة

تلتفّ صابرة باللّحاف الأبيض... وتقف أمام المرآة ذات الفوانيس... وتضع على وجهها مساحيق جديدة تحوّلها إلى شخصية مسرحيّة دراميّة ذات قناع مفزع...

النّور الدّاخل من الكوّة يصفرّ ويذبل...

والمذياع يرسل موسيقى جنائزيّة...

وصابرة تردّد كلمات من مسرحيّة غير معروفة... ربّما لأنها محرّفة... ربما كانت «هاملت» .

صابرة : **ـ أيّ نذل أنا... أي جلف صعلوك... أليس من العار أن أرى هذا الممثّل في رواية من الخيال، في حلم من الألم، يُكره نفسه على التلبّس بالوهم فتحتدم روحه ويشحب محيّاه، وتدمع عيناه، وتهيج قسماته، ويتكسّر صوته ويتهدّج... من أجل ماذا ؟ من أجل من ؟... من أجل ملكة لعلّها لم توجد في التاريخ... ما له وهيكُوبْ ؟ ما له وطرْوَادَة ؟ وما تراه يفعل لو كان له دافع يدفعه أو حَافز يحفزه ؟... ما لِي أنا ؟... ماذا لديَ ؟... لأغرقنّ المسرح بالدّمع ورهيبِ الكلام فأرهب آذان الآثمين وأرعب عيون الأبرياء... ورغم ذلك فإنيِّ انسان حقير... من الطّين لحمتي وسداي...**

تشعل السخّان... وتتركه...

تشرب ماء...

تحوّل موجات المذياع... تقلق...

تخرج الكيس من تحت السرّير... تفرغه على المائدة... رسائل كثيرة تسقط منه وتملأ البيت...

تفتحها... تقرأها... تضحك...

ـ من غيرك يعرف يا ولدي ؟... من ؟ لا أحد يعرف عنوانك فتعود اليّ رسائلك... وأنا أسأولك : من غيرك يعرف يا ولدي ؟ من ؟

صمت. تفتح رسالة أخرى...

ـ أنت وحدك تعذرني... أنت وحدك تسترني... أنت وحدك تذكرني... لكنّك تبطىء يا ولدي... لكنك تبطىء... وخارج هذا البيت حصار مضروب عليّ منذ... منذ متى ؟... نسيت... لم أعد أعُدّ الأيام والأحلام... لم أعد أُعدّ الكلام للأوهام... شجر اللّيمون والبرتقال لا يزهر ... وأنا لا أذكر ... متى غرسنا شجر الليمون والبرتقال؟...

صمت. تفتح رسالة أخرى...

ـ ان كنت تخاف لومي فأنا لا ألوم... إن كنت تخاف حلمي فأنا لا أنام... ان كنت تخاف وهمي فأنا لا أهيم... سجينة بيتي أتلذذ عزلتي... وأبوك هو الذي لا يفيق أبدا... هل أحرّكه وهو مقعد ؟ أجبني يا ولدي فقد حرت !

صمت. تفتح رسالة أخرى...

ـ لعلّها النّهاية.

تمتعض من الرّسالة الأخيرة. فتلقي بها بعيدا. وتنهض... وتنظر إلى السّرير...

ـ أعرف ما ستقول ولكنّك لا تقول شيئا. هذا البيت... يملأه صمتك. وأنا أخاف الصّمت. أعاف الصّمت.

تقترب من السّرير... تنحني على الجسم الممدود... ترفع الغطاء... تحتضنه...

ـ أبدا. لن تكون النّهاية ما دام الصّحو رجاء. اليوم، يوم صحو. فانهض يا صادق. انهض وتكلّم. انهض وتحرّك وتقدّم. تعال... لنخرج الى النّور... لنخرج إلى حيّنا المعمور... لنخرج لعالمنا المغمور بالحركة ولنتحرّك... قم يا صادق... لا تكذب. أنت لست عاجزا. لا ترهب. أنت لست ميّتا فالحياة أرحب، بها ألف مركب، تحملنا إلى النجاة... لو ترغب...

صمت. تنظر إليه. وتضع يديها حول رقبته.

ـ لكنّك صامت. أبدا. وأنا أخاف الصّمت. أعاف الصّمت. أعذرني يا صادق يا ابن عمّي. أعرف أنك لم تبع شبرًا من دارنا. أعرف أنّك لم تخدع وصيّة أبي... أعرف أنّك ابن أيّوب... سأجعلك تتكلّم بالحقّ... سأجعلك تنطق بالصدق... لتقول لهم إنّي المهرة التي لم يركبها فارس أبدا. لا أحد غيرك يعرف كيف يركبني فانهض... افتح عينيك... افتح فمك... افتح أذنيك... أخرج لسانك صائحا... أصدع... قل... اعترف بأنك لم تمت... لم تمت... لم تمت... ولم تُقتل... أصدقهم يا صادق... اعتقني... لوجه اللّه اعتقني... أو فازرع في الحياة يا هالك... يا هالك... يا هالك...

تشدّد قبضتها على عنقه... حتّى تنهار فوقه... ومن المذياع تنطلق أغنية «لو تعلمْ. لو كنتَ في خاطري ولدا يحلمْ./لو أدركتَ ما النّور في الأرض البور وما اللّيل المظلمْ.../لجئتَ إليّ توّا على هدب الشمس كي تسلمْ.../نائحةٌ في الأيك لم تُرحمْ.../فهلاّ قدمتَ ؟ فهلاّ ركبتَ إليّ ؟. ألا تفهمْ ؟.../إن أنت تسلّلت إليّ... إن تقدمْ.../أنا الخصب أعطيه إن أصدق أو

حتّى إن كنت هنا أحلم...».

ـ لعلّها البداية. أين أنت يا ولدي يا صلاح ؟

فجأة ينفتح الباب ويدخل منه نور جاهر يطلقه فانوس شديد الإضاءة يمسكه شبح وتسمع خطى سريعة وصيحات وصفّارة بوليس... تتقدّم صابرة إلى نور الفانوس بشجاعة...

ـ أجل ! كان عاجزا. فقتلته. اعذرني يا صبحي إن خدعتك طول هذه المدة. لكنّي كنت أخاف الصمت. فهل تقتلونني ؟...

● تعاد الأغنية... وصابرة واقفة تجاه الفانوس... الذي يبقى مضيئا بينما تختفي باقي الإنارة... ثم ينطفىء الفانوس وتكون...

النهاية

سمير العيّادي
تونس في 26 جانفي 1989

مطبعة شركة فنون الرسم والنشر والصحافة